

*Imre László*

**MŰFAJOK LÉTFORMÁJA  
XIX. SZÁZADI  
EPIKÁNKBAN**



Imre László könyvének leendő olvasói, ha a mai magyar irodalomtudományban kicsit is járatosak, fontos újdonságként könyvelhetik el ezt az iránymutató kezdeményezést, mely a műfajtörténet régóta elhanyagolt terepén új csapást nyit. Ha a mai külföldi irodalomtudományban lehet új historicizmus, új strukturalizmus, új kulturális materializmus, akkor legalább ilyen szükség van rá, hogy valaki újragondolja és kipróbálja az új műfajtörténet lehetőségeit. Imre László egy korszak szinte teljes műfaji rendszerének alakulásfolyamatairól és funkcióváltásairól számol be, s erre a feladatra ma keresve sem találhattunk volna alkalmasabb személyt nála. Korábbi munkáiban nem egyszer vállalkozott egy-egy műfaj beható vizsgálatára, akár egyetlen szerző életművében (például Arany János balladáira szorítkozva), akár egész hazai történetük távlatában (a magyar verses regény egész fejlődéstörténetét áttekintve); ugyanakkor a XIX. század középső harmadának, e műfajvariációkban ritka gazdagságú, s műfajtörténeti kutatásra különlegesen alkalmas korszaknak ma bizonyosan ő az egyik legelmélyültebb szakértője. Téma és szerző szerencsés egymásra találása kitűnő megfigyelésekben és termékeny gondolatokban gazdag művet eredményezett. Igazolódik szerzőnk tétele, miszerint a „műfajok létformájának szinkron és diakrón vizsgálata (...) az irodalom működésének leglényegét érinti”.

*(Dávidházi Péter)*

IMRE LÁSZLÓ  
MŰFAJOK LÉTFORMÁJA  
XIX. SZÁZADI EPIKÁNKBAN

CSOKONAI KÖNYVTÁR  
(Bibliotheca Studiorum Litterarium)

9.

SZERKESZTI

Bitskey István és Görömbei András

Imre László

# Műfajok létformája XIX. századi epikánkban



Debrecen, 1996

A kötet a Művelődési és Közoktatási Minisztérium  
Magyar Könyv Alapítványa  
és a Kereskedelmi Bank Rt. Universitas Alapítványa  
támogatásával jelent meg.

© Imre László

LEKTORÁLTA:

Dávidházi Péter

ISSN 1217-0380  
ISBN 963 472 123 0

Kiadta: a Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen  
Felelős Kiadó: Cs. Nagy Ibolya főszerkesztő  
Műszaki szerkesztő és tördelő: Takács László  
A szedés Imre László munkája

A nyomtatást és a kötészeti munkákat a Kinizsi Nyomda Kft. végezte

A nyomdai rendelés törzsszáma: 96.761.66-14-2

Felelős vezető: Bördős János ügyvezető igazgató

Terjedelem: 21,75 A/5 ív

Készült Debrecenben, 1996-ban

# TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETŐ	11
I. A TÁRGY NEHÉZSÉGEI ÉS LEHETŐSÉGEI	13
1. Univerzalizmus és nemzeti konkretizáció	13
2. Egy anakronisztikus modell (a német kísértetballada) mint a műfaj nemzeti és egyedi konkretizációjának elősegítője	14
3. „Szubordináció” helyett a „szivárványszínek” elrendeződésének modellje	22
II. MŰFAJFEJLŐDÉS VAGY RENDSZERCSERE	25
1. Irodalmi tudat és műfaji hagyományozódás	25
2. A műfaj történeti fejlődéselv (A biológiai analógia lehetőségei és buktatói)	27
3. A korszakváltás mint a műfajok elrendeződése által konstituált rendszerek cseréje	31
4. Szinkronia és diakronia a műfajok rendszerszerűségében	33
5. Írói kompetencia és valóságillúzió	35
III. A MŰFAJOK LÉTFORMÁJA	37
1. A műfaji normák funkcionálásának eltérései	37
2. A műfajok létezmódja a nemzeti irodalmakban	40
3. A műfajok elhalása-továbbélése	43
4. A műfaji hierarchia – a műfajok munkamegosztása	46
IV. EGY MŰLTBA FORDULÓ ÉS ELŐRE MUTATÓ MŰFAJ LÉTFORMÁJA	

(MEGJEGYZÉSEK AZ ARANY-BALLADÁRÓL DIAKRÓN MEGKÖZELÍTÉSBEN)	49
1. Az eltérő műfaji inspiráció mint az Arany-balladák típusainak meghatározója	49
2. A műfaj „barbárság”-a mint a nemzeti egyedítés eszköze	53
3. Műfaji minták átalakulása a kései korszakban	58
4. Az Arany-ballada mint sugalmazó és ellenkezésre készítő műfaji minta	65
V. „NEMZETI KLASSZICIZMUS” ÉS EGYENSÚLY- TEREMTŐ MŰFAJI TAGOZÓDÁS	71
1. Egy romantikus korszak „klasszicizmusa”	71
2. Egyensúlyra törekvés és a műfajok együttese	75
3. A műfajok „magyar”-rá válása	79
VI. A „NEMZETI PARADIGMA”	83
1. Nemzeti individualizáció – nemzeti emancipáció	83
2. Az autonóm műfaji változatok rendszere a múlt század középső harmadában	86
3. Nemzetivé válás formai elidegenedés révén	88
4. Eposz és regény	92
VII. A MŰFAJI NORMÁKHOZ IGAZODÁS ÉS A TŐLÜK VALÓ ELTÉRÉS MÓDOZATAI AZ ARANY- BALLADÁBAN (A „NEMZETI PARADIGMA” ÉRVÉNYESÜLÉSE A MŰFAJI EGYEDÍTÉSBEN)	97
1. Remekmű a balladai ismérvek többségének hiányában ( <i>Rozgonyiné</i> )	97
2. A bürgeri ősmintától a tudattalan lelki jelenségek zenei sugalmazásáig ( <i>Bor vitéz</i> )	102
3. Parnasszista tárgyiasság, romantikus ódaiság, históriás ének, keresztény mártír-legenda és ótestamentumi átok műfaji mintáinak egymásra másolódása ( <i>Szondi két apródja</i> )	110
4. Az erkölcsi világrend törvényeinek kikezdetet- lenségét sugalmazó akusztikai és szemantikai ismétlődések verse ( <i>A walesi bárdok</i> )	123

5. A kísértetballada mint többféleképpen olvasható történet ( <i>Tengeri-hántás</i> )	128
<b>VIII. A RECIPROCITÁS MINT A MŰFAJI HIERARCHIA MÓDOSULÁSÁNAK TŰNETE (EPOSZ ÉS TÖRTÉNELMI REGÉNY)</b>	
1. Műfaj és műfajalkotó tényezők	137
2. A műfaj mint diakrón képződmény	139
3. Eposzi funkció vagy eposzi ihlet	143
4. Az eposzt pótolhatónak mutató, de funkcióit csak részben átvállaló műfaj: a történelmi regény	146
5. Az eposz kései transzmutációja	149
<b>IX. MŰFAJI DIFFERENCIÁLÓDÁSBAN MEGMUTATKOZÓ NEMZETI IDENTIFIKÁCIÓ A MAGYAR REGÉNYBEN A MŰLT SZÁZAD DEREKÁN</b>	
1. Az európai minták átvétele	157
2. A műformák asszimilálásának változatai	160
3. Műfaji minták módosult formában való továbbélése – új műfaji változatok születése	164
4. A regényegész viszonya a diakrón műfaji „sor”-okhoz	166
5. Az affirmatív beszédmód ironikus megkérdőjelezése mint az epikai differenciálódás egyik lehetősége	169
6. Műfaji hierarchia és szemléleti sokféleség	175
<b>X. A POSZTROMANTIKUS (KUTHY LAJOS–NAGY IGNÁC-FÉLE) REGÉNY ÚJDONSÁGA A XX. SZÁZAD MÁSODIK FELÉNEK JELENSÉGEI FELŐL SZEMLÉLVE</b>	
1. Egy régi regénytípus újdonságai	177
2. Eltérés az uralkodó beszédmódtól	179
3. „Halmazszerűség” a kompozícióban – horizontváltás az írói szemléletben	181
4. Ellentechnikák a valóságillúzióval szemben	184
5. A nyelv felértékelődése	186
6. „Irodalmiasság”, allúzió, paródia	188

7. Elbeszélői önszemlélet	191
8. Posztromanticizmus – posztmodernizmus	194
<b>XI. KÉT ROMANTIKUS REGÉNY ANALÓGIÁI ÉS OPPOZÍCIÓI (EÖTVÖS JÓZSEF: A KARTHAUSI; BEÖTHY LÁSZLÓ: GOLDBACH AND COMP. FŰSZERKERESKEDÉSE A KÉK MACSKÁHOZ)</b>	
	197
1. A romantikus regénysablonok keveredése	197
2. Beöthy rejtett (és talán szándéktalan) polémiája A <i>karthausi</i> -val	199
3. A nagyromantika eszköztárának „kifordítása” az 50-es években	202
4. A normákhoz való igazodás és az azoktól való eltérés, a műfaji osztódás	205
<b>XII. EGY MŰFAJ JELLEGADÓ TÉNYEZŐI (AZ ARANY-BALLADA RÉTEGEI)</b>	
	209
1. A szubjektivitás szintjei	209
2. A tragédia ihletése, a tragikum	213
3. Az eszmék és erkölcsi értékek világa	218
4. A megszólalásmód változatai	225
5. Akusztikai rétegek	238
6. Az összes réteg megfeleltetése: a kompozíció (A balladai univerzum: a műfaji komplexitás)	246
<b>XIII. KEMÉNY EGY-EGY MŰFAJI VARIÁNSÁNAK JELLEGADÓ, IHLETŐ TÉNYEZŐI</b>	
	255
1. Az aforizma az <i>Élet és ábránd</i> -ban (Az esszéregény kezdeményei)	255
2. A lélektani módszer romantikus közvetettsége: áttételesség és jelképeség a <i>Férj és nő</i> -ben (A pszichológiai regény kezdeményei)	266
3. A műfaji minták módosulása (Elbeszélői magatartás és értékelés az <i>Özvegy és leánya</i> -ban)	273
4. A hasonlatok szerepe A <i>rajongók</i> -ban	279

5. A regényvilág atmoszferikussága: színek és fények a <i>Zord idő</i> -ben	285
<b>XIV. A ROMANTIKUS REGÉNY KÉSŐI MODULÁCIÓJA</b> ( <i>SZENT PÉTER ESERNYŐJE</i> )	293
1. Egy különös sorsú Mikszáth-regény	293
2. A mese és a kalandregény sémáinak megfeleltetése (Feszültség és feloldás ritmusa)	297
3. A „várhatóság” mértékének váltakozása	301
4. Átlépések az evilági, transzcendens és ál-transzcendens valóságsszintek között	305
5. Az adoma átalakulása emocionális vitalisztikus világmagyarázattá	310
<b>XV. KONKLÚZIÓ HELYETT</b>	315
<b>JEGYZETEK</b>	321
<b>NÉVMUTATÓ</b>	339

*D-nek, hálával*

## BEVEZETŐ

Mi indíthat arra manapság egy irodalomtörténészt, hogy a műfajok létezőmódjával összefüggésben (Horváth János kifejezésével) fejlődéstörténeti kérdésekkel foglalkozzék? Főleg, ha sem elméletileg, sem irodalomtörténetileg nem érezheti magát kellőképpen tájékozottnak, s a feladat egyébként talán mások erejét is meghaladná.

Az első lökést kétségkívül Dávidházi Péternek egy évtizeddel ezelőtt született (de csak jóval később megjelent) műfaj történeti monográfiájáról írt, megtisztelően részletes bírálata adta.<sup>1</sup> E cikk (azon túl, hogy nagyon is méltányoló hangnemben ír a könyvről) szavá teszi: a Brunetière és az orosz formalisták hatását mutató műfaj történeti szemlélet biológiai analógiái egy máig bizonyítatlan, pozitívista gyökerű irodalomfelfogást követnek. S alighanem így van. Olyasmit tekintettem axiómának, amit csakugyan elfogad az irodalomtörténészek túlnyomó többsége immár sok évtizede, de ami bizonyítást (legalábbis az én tudomásom szerint) valóban nem nyert. S tény ugyan, hogy bizonyos műfajok megszületnek, aztán felvirágoznak, majd hanyatlásnak indulnak, e séma ténylegesen nem szemlélteti az igazi folyamatokat, keveset, sőt szinte semmit nem mond a műfajok transzmutációjáról, kevert változatairól, reciprok fejlődéséről és sok más egyéb, a műfajok létezőmódját megértető mechanizmusról.

A másik motívumnak is voltak esetleges elemei. A véletlen úgy hozta, hogy 1992 őszétől a helsinki egyetemre kerültem magyar irodalomtörténetet tanítani, s ez a munka is arra készítetett, hogy a műfaj történet általános elveivel nézzek szembe. A tanítás során ugyanis a középkortól a legújabb időkig kellett áttekintenem a műfajok funkcionálásának, megszűnve-átalakulva-újulászületésének, egymást ihletésének, szerepcseréjének törvényszerűségeit. Olyan felismerésekhez vezetett ez el, amelyek (a következő fejezetek

során bőven akad majd erre példa) egyfajta fegyelmetlenséget is okoznak a kifejtés során: az alapvetően a XIX. század középső harmadára tervezett vizsgálódás több évtizedes (sőt évszázados) előre- és hátrautalásokkal bővül alkalmanként.

A következő (harmadik) ösztönzést az a belátás szolgáltatta, hogy az irodalmak történetét időről időre tanácsos újragondolni. Különösen, ha (mint nálunk) több évtizeden át olyan fejlődési séma a meghatározó (szűkebben marxistának, tágabban szociológiaiának mondható látásmódjával), amely (sok-sok igazsága és nélkülözhetetlen módszertani és irodalomtörténeti eredményei mellett is) kevésbé érint bizonyos területeket. (Például a társadalom-irodalom viszonylat mellett az irodalom-irodalom relációt.) Nem látszik ily módon indokolatlannak, hogy a nemrég még csaknem kötelező, de politikátörténeti, ideológiatörténeti korszakolásával a tradicionális magyar irodalomtörténetíráshoz is kapcsolódó szemlélet ellenében (vagy mellette) újfajta vizsgálódást lehessen kezdeményezni.

Végül: számot kell vetni azzal a körülménnyel is, hogy az 1970-es évektől (mint korábban is általában minden elteltő negyedszázaddal) szükségképpen másnak mutatkozik irodalmunk múltja. Különösképpen így van ez most, amikor egy igen hosszan (vagy másfélszáz éven át) axiomatikusnak tekintett (bizonyos vonatkozásaiban hegeli) fejlődéselv vált kétségessé, illetve amikor a század legvége felé haladva az egész „modern” kor képe módosul. Ha ugyanis igaz az, hogy az avantgárd és egyéb „univerzalizáló” tendenciák után újabban ismét a nemzeti kultúrák egyedisége kerül előtérbe, akkor a műfajttörténet, az irodalom hierarchikus rendjének változása stb. felől is adalékok kínálkoznak a „fejlődéstörténet”, a nemzeti paradigmaváltások megértéséhez.

# I.

## A TÁRGY NEHÉZSÉGEI ÉS LEHETŐSÉGEI

### *1. Univerzalizmus és nemzeti konkretizáció*

Mivel az elmúlt évszázadok kultúrtörténeti folyamatai csak nagyobb távlatból ítéelhetők meg, az irodalom története is az újabb és újabb művészi korszakok felől nézve nyeri el, ha nem is végső, de legalábbis újabb és újabb értelmezését. Ennélfogva megkockáztatható az a feltevés, hogy az 1970–80-as évek tapasztalatai segíthetnek hozzá a XIX. századi átalakulások értékeléséhez. Minél inkább nyilvánvalóvá válik ugyanis az ún. modern kor lezárulása (s a fogalom kontúrталansága ellenére is mondhatjuk így: a posztmodern kor kezdete), annál indokoltabb az a felismerés, hogy az avantgárd univerzalizmusa, absztrakt internacionalizmusa (mely többek között a geometrizmus elvében öltött testet) nem minden másst ellehetetlenítő végpontja, csupán meghatározott időhatárokhöz köthető szakasza a művészetek történetének.

Azaz: amiképpen bizonyos XIX. századi vilásképi, művészi tendenciák ellenhatásaként, többnyire tagadásaként jön létre a XX. század első két évtizedében, ugyanúgy le is zárul, s az ezt követő korszak (akár posztmodernnek nevezzük, akár bármi másnak) új vilásképet és új megszólalásmódot tételez. Ami a század elején egyetemes és visszafordíthatatlan folyamatnak mutatkozott (az etnikai mozzanatok, a tradíció háttérbe szorulása), az néhány évtized múlva maga is múltkonynak bizonyul. Vannak, akik egy általánosabb „etnikai reneszánsz”-ról beszélnek, mások szerint a jelenségnek az ún. elit művészetben is megvan a megfelelője: az

univerzalizmussal szemben ható regionális-etnikai-nemzeti-nemzetiségi elemek megnövekedett szerepe. (S hivatkoznak – egyebek mellett – a dél-amerikai regény epikatörténeti funkciójára.)

Akárcsak a XVII–XVIII. század neoklasszicizmusa, az avantgárd is olyan általános modelleket vett alapul, amelyek minden kulturális régióban és mindenkor érvényesek. A romantika annak idején a neoklasszicizmusnak éppen ezt a fajta sterilitását vetette el, történelmi és nemzeti konkretizálást hangsúlyozva, hogy aztán (másfélszáz év elteltével) ezek ellen lázadva lépjen fel a modernizmus. Ami tehát a neoklasszicizmus és a modernizmus közé esik (a XVIII. század végétől a XX. század elejéig terjedő időszak), az éppen a XX. század vége felől szemlélve minősülhet nagy, átfogó művészi korszaknak.

Sokan úgy vélekednek, hogy a modernizmus által alábecsült regionális és személyes, egyedítő és történeti mozzanatok manapság válhatnak ismét produktívvá. Ahogy annak idején a (némi leegyszerűsítéssel) romantikusnak mondott kor – közismert módon – a klasszicista általánosítással individualizációt, az összemberivel etnikai-történeti konkretizációt, a racionalizmussal emocionálizmust állított szembe, s ezzel elősegítette mind az irodalom, a műfajok differenciálódását, mind a nemzeti identifikációt.

## *2. Egy anakronisztikus modell (a német kísértetballada) mint a műfaj nemzeti és egyedi konkretizációjának elősegítője*

Fentiek értelmében az irodalmak nemzeti konkretizációjának ténye műfaji változásokban ölt testet, s ennyiben a műfajok sorsa tükrözteti a kultúra, a nemzeti tudat mozgását. Ez a műfaji módosulás, gazdagodás időnként meglehetősen pontossággal köthető a magyar történelem, a magyar gondolkodástörténet, s ezen túl egyetlen költői életmű meghatározott eseményéhez. S talán azért

is maradt homályban egy-egy ilyen fordulat jelentősége, mert a műfaj történeti szempont ebben a formában nem merült fel határozottan.

A *honvéd özvegyé*-t például (az egyetlen Riedl Frigyeszt leszámítva) nem sorolta senki a jelentősebb Arany-balladák közé, a költőieszmei fejlődés pályafordulataként pedig fel sem merült. Mellőzésének egyik oka keletkezési és publikálási körülményeiben keresendő. Ismeretes, hogy 1850 augusztusában íródott, Petőfiné második házasságkötésétől ihletve. (Szendrey Júlia 1850. július 21-én ment férjhez újra.) Az is köztudomású, hogy Arany a verset közzétételi szándékkal küldte el Szilágyi Sándornak, majd nagysietve visszakérte: „Hogy a beküldött dolgozattal sérteni még most nem akarok, arra fő okom nem az, amit kegyed gondol. Biographiát akarok írni s adatokra lévén szükségem, nem akarom az ezek megszerzéséhez legjobb utat elzárni magam elől. Ezt azon impressio alatt, mikor a verset írtam s beküldtem, feledém vala.”<sup>2</sup>

A magyarázkodás kissé erőltetettnek tűnik fel. Nem azért, mert a Petőfi-életrajzot Arany sohasem írta meg, de még csak hozzá sem igen fogott ismereteink szerint, hiszen ettől még lehetett abban igazság, hogy sok mindenhez (például kéziratokhoz, amelyek csakugyan érdekelhették) csak Szendrey Júlia segítségével juthatott hozzá. Hanem azért, mert az érvelés mindenféleképpen enyhíteni, közömbösíteni akarja az Arany esetében kiváltképpen szokatlanul határozott, megbélyegező, már-már nyers véleménynyilvánítást halott barátjának feleségével kapcsolatban, illetve indokolni akarja a visszavételben megmutatkozó engedékenységet.

A maga idejében ily módon közzé nem tett vers (természetesen) semmiféle hatást nem fejthetett ki, nem kerülhetett bele a köztudatba, s amikor Arany halála után (1882. október 25-én a *Pesti Napló*-ban) megjelent, már oly mértékben rögzültek az Arany költői fejlődésére, korszakaira vonatkozó nézetek, hogy *A honvéd özvegye* kedvéért azóta sem tartotta fontosnak újragondolni senki.

Nem lett, nem lehetett antológiadarab, szövegyűjteménybe való, iskolai elemzésre szánt költemény talán kényes témája miatt sem. A Petőfi-kultusz nem nagyon engedte meg Júlia elmarasztalását sem, holott Arany és mások esetében is egyáltalán nem a gyászév letelte előtti második házasságkötéssel kezdődtek bizonyos idegenkedések, fenntartások, hanem kezdettől megvoltak. Ennek direkt nyoma kevés maradt ugyan, mégis ténynek vehetjük, hiszen

még a Gyulainak írt 1858. április 11-i levél (melyet úgy szokás emlegetni, mint a Petőfiné iránti megenyhülés dokumentumát) is azt mondja róla, hogy „Petőfiné minden hiúsága dacára sem rossz nő”, aztán pedig Szendrey Júlia hűgára célozva, akit Gyulai Pál ekkor készül feleségül venni, hogy „Mari egészen más, sokkal háziasb, nőiesb természet”. Olyan kifogások fogalmazódnak itt meg, amelyek nyilvánvalóan ott lappangtak Aranyban (és Aranynéban) Petőfi életében is, bár nyílt összeütközéshez, szerencsére, tudtunkkal, nem vezettek. Arany ellenszenva a szerepelni vágyó, verseket író, „kékharisnya” Petőfinével szemben tehát a második házasságkötés hírére robbant ki, de korántsem csak, vagy első-sorban amiatt.

Nem nagyon tudhattak mit kezdeni *A honvéd özvegyé*-vel sajátos alkata miatt sem. Arany köztudatba bekerült, jellegzetes balladaformájától nagyon is elütött. Leginkább a német kísértetballadára emlékeztet. Éppen ahhoz a balladatípushoz állt ily módon közel, amelyiktől a közvélemény s maga Arany is leginkább elhatárolta magát. Az Arany által is kanonizált balladaformához képest túlságosan is hosszú, lírai futamai, terjedelmes hasonlatai valamiféle fegyelméletlenségnek minősülhettek. Így azután a kevésbé sikerült versek közé sorolták.

Feltételezésünk szerint nemcsak alábecsülték, hanem félre is értették ezt a verset. Még Riedl Frigyes is, aki pedig a szakirodalomban egyedül Arany „egyik legszebb, egyik legmélyebb” költeményének nevezi. Azt írja róla, hogy a honvédek vitézségét dicsőíti.<sup>3</sup> Természetesen, közvetetten ez is bennefoglaltatik, de igazából egészen másról szól. (Arany nagyon jól tudta, hogy Petőfi nem vett részt harcokban, és a címbe a „honvéd” főként azért kerülhetett, hogy a konkrétumoktól távolítsa a témát.)

Keresztury Dezső írja: „Visszavonta, bár mindjárt létrejöttekor, 1850 júliusában felküldte Szilágyi Sándornak *A honvéd özvegyé*-t is: a hűtlenség balladáját, amelyet Petőfi özvegye ellen írt, ugyanannak az indulatnak egy másik örvényében, amelyből a hitüket-színüket váltó nagy emberek elleni kifakadás szökött fel. Júlia házassága – amelynek körülményeiről semmit sem tudott – azért is sértette oly mélyen, mert Petőfi akkorra már barátból, költőtársból a nemzeti, hősi nagyság jelképévé magasodott előtte.”<sup>4</sup> Később szó lesz arról, hogy a vers éppen nem a hősi nagyság, hanem

a kudarc és a csalódás jegyében idézi fel Petőfi alakját, most elégedjünk meg annak konstatálásával, hogy ez a magyarázat is a hagyományos értelmezést vallja, mely szerint a téma a férje nevét „idő előtt” eldobó Petőfiné rideg elmarasztalása.

Nyilvánvalóan benne van a balladában a gyászév letelte előtti házasságkötés miatt érzett felháborodás, viszont eme „konvencionális” kegyeletstértés megrovásánál súlyosabb vádak is szerepelnek itt. Az egyik szerzői közlés formájában:

Minden nap éledt, minden este  
Kihalt szívében a remény;  
Viselte már a hervatag bút  
Arcán – nem még a gyászt mezén;  
Majd fölvevé a bánatos mezt  
és... arca rózsaszín leve:  
Ő is azokhoz lőn hasonló,  
Kiknek „szép özvegy” a neve.

Arany nyilvánvalóan úgy hallhatta, hogy miután Petőfiné ténynek tekintette férje halálát, s ennek megfelelően gyászruhában kezdett járni, attól kezdve életformája visszatetszővé vált. A kurziválással és idézőjellel is kiemelt „szép özvegy” kifejezés valami nagyon alantas megjelölés helyett szereplő eufémizmus. Egy fiatal, támasztalan özvegy újabb házasságát a legszigorúbb egyházi törvény, vagy a legridegebb erkölcsi megítélés sem kifogásolhatja, a gyászév második felében folytatott vidám, udvarlókkal szórakozó életmód azonban Arany erős ellenkezését váltotta ki:

Mint a virághoz, mely kitárta  
Kelyhét, a méhek és lepék,  
Gyűlvén hozzája szép imádók,  
Kinyílott szívét meglepék.

Hogy mit gyanított, sejtett, tudott Arany Szendrey Júlia 1850-es, házasságkötés előtti hónapjairól, az pontosan nem deríthető ki, de a fenti sorok egyértelművé teszik, hogy ez a fajta „hűtlenség” a szemében súlyos erkölcsi hibának minősült.

A másik, talán ennél is kegyetlenebb célzás a „honvéd” szájából hangzik el:

S eldobád – hajh, mint csalódtam! –  
Azt is, aminél egyebet  
Alig szerettél bennem: egykor  
Hiú bálványod... nevemet.

A vád bántóan szókimondó: az asszony annak idején is csak hiúságból lett a költő felesége. Őszintétlenségnek, hiúságnak, becsavágnak minősül Júlia szerelme, s nem elsősorban a második házasság miatt.

Ennek alapján megállapítható, hogy nem egyszerűen a házasságkötés elítéléséről van szó, hanem olyan magatartásról, amelynek csak újabb és logikus megnyilatkozása ez. Egy súlyos csalódásról szól a vers, aminek megfelelője a politikai szférában lelhető fel. A haldokló honvéd nem idő előtti halálán kesereg, hanem áldozatának értelmetlenségén:

Ha buzgó vérem hullatása  
Értetted, óh te drága hon,  
Nem esett volna íly hiába...  
Múló jegy, összedőlt romon!

Petőfinek tehát (Arany képzeletében) nemcsak imádott felesége erkölcsi elégtelenségével kell szembesülnie, hanem forradalmi utópizmusának kudarcával, kételytelen jövőhitének illúziósságával is. Ebben az értelemben a vers (címe ellenére) sokkal inkább a honvédről, mint özvegyéről szól, mert középpontjában a „szabadság-szerelem” költőjének iszonyatos, kettős kiábrándulása kerül:

De nem vádollok... óh e vádat  
Inkább magamra emelem:  
Annyi őszinte érzeményért,  
Mit eltékozla kebelem,  
Annyi reményért, mely csalárd lőn,  
És annyi esztelen hitért,

Szerelmemért, mely végtelen volt...

És íme most itt van: *mit ért!*

Okkal tételezhető fel, hogy 1849 második és 1850 első felében Petőfi állandóan foglalkoztatta Aranyt, de sehol ilyen egyértelműséggel nem kísérelhette meg a dilemma megjelenítését: vajon milyen számvetésre kényszerülne Petőfi, ha élne.

A *honvéd özvegye* tehát semmiképpen, de legalábbis nem úgy a hűtlenség balladája, mint sok leegyszerűsítő kommentárból kitűnik. Másrészt olyan világnézeti, politikai tartalma van, ami elválaszthatatlan az „özvegy” témától. Nem kevesebb van itt kimondva, mint az: Petőfi kiábrándító felismerésre kényszerülne mind politikai eszményei, mind szerelme vonatkozásában.

Arra, hogy korszakos jelentősége van Arany pályáján, már Riedl rámutatott. Ő négy balladaírói korszakot tételez: a korai zsánerképek (*A varró leányok*, *Szőke Panni*), a történelmi balladák (*Rákócziné*, *Rozgonyiné*), a nagykőrösi és a kései balladák korszakát. A *honvéd özvegyé-t* a második és a harmadik korszak közé helyezi: „Az ötvenes években, a harmadik korszakban a balladai homály sűrűbb, a lelkiismeretbeli összeütközés súlyosabb, az elbeszélés izgatottabb. Ez a magyar alföldi és az angol–skót balladák együttes hatásának gyümölcse. Az átmenetet ehhez a virtuóz balladastílushoz *A honvéd özvegye* alkotja, a végletes fájdalom ama költeménye, melyben Petőfi szelleme megjelenik özvegyének új menyegzőjén...”<sup>5</sup>

Riedl fejtegetése több ponton is vitatható: 1. A *Rozgonyiné* sorrendileg nem a második, hanem a harmadik korszakhoz tartozik. 2. Petőfihez 1847. augusztus 25-én kelt levelének tanúsága szerint Aranyra már korábban hatnak az alföldi magyar balladák. 3. Az 1848-ban lefordított *A Dismal mocsárok tava* azt bizonyítja, hogy az angol–skót ballada is hat már a nagykőrösi korszak előtt.

Mégis először és máig egyedül Riedl mutatott rá *A honvéd özvegye* jelentőségére a balladaíró Arany pályáján. Átmenetről beszél, de nem írja le annak mibenlétét, holott ez meglehetősen szembeűnő. Ez az első „kísértetballada”, a *Bor vitéz*, az *Éjféli párbaj* előzménye. Ez az első „mélylélektani” ballada: az özvegy lelkifurdalása ölt testet a vízióban. Ilyenféleképpen arra lehet bizonyíték, hogy az erkölcsi értékek világában lejátszódó, az erkölcsi

hibát mérlegre tevő, a lelkiismereti konfliktust középpontba állító nagykőrösi balladákhoz az a fordulat segítette hozzá Aranyt, ami *A honvéd özvegyé*-ben megjelenített felismerés révén vált élményévé. Azaz: a honvédnek kettős eszményét átértékelő csalódása, az özvegy erkölcsi elégtelenségének sokkoló hatása irányítja Arany figyelmét illúzió és valóság, bűn és bűnhődés összefüggéseire.

Hogy a vers erős érzelmi felindulás következtében született, arra maga Arany is utal, amikor olyan „impresszió”-ról ír Szilágyinak, amely feledtette vele a kötelező óvatosságot. Különleges, egyedi műről van tehát szó alkotáslélektani szempontból is. Az erős „impresszió” említése megengedi, hogy Arany valóban közvetlenül a hír vétele után fogott az íráshoz. Elképzelte az esküvőt követő táncvigalmat, felidézte, „kitalálta”, hogy az est során Júliának bizonyára voltak kellemetlen pillanatai. Feltehetően eszébe jutott, hogy voltaképpen nincs teljes bizonyossága férje haláláról, aki tehát akár be is toppanhatna. Hogy bizonyára sokakat megdöbbsent majd a házasságkötés híre, s el fogják ítélni, amiért ilyen hamar elhagyta Petőfi nevét.

Arany a lelkifurdalás nyomasztó pillanatával azonosította a kísértet megjelenését, s a honvéd szájába adta mindazt, ami az özvegyben önvád formájában merülhetett fel. Ily módon a lakodalom egyetlen pillanatába sűrített hosszabb gondolatsort, érzelmi hullámozást. Az esküvői multság egyetlen iszonytató momentumának a felidézéséből, egy valóságos személy érzelemsorának rekonstrukciójaként jött létre a költemény.

*A honvéd özvegyé*-ben egy szempillantás elég ahhoz, hogy felidézzen egy borzalmas látomást. Az ezután következő balladák hősei (a vén Márkus, Ágnes asszony) majd éveken keresztül szenvednek és örülődnek fel az erkölcsi törvény megsértése miatt. A nagykőrösi balladák etikájának és lélektaniségének kialakulását (persze) nem lehet kizárólag *A honvéd özvegye* élményre visszavezetni. De amiképpen számottevő ihlető lehetett Széchenyi tébolyba torkolló önmarcangolása, ugyanúgy Szendrey Júlia lakodalmi multságának egyetlen pillanatát felidézve tárulhattak fel számára talán először a léleknek azok a tárnái, titkos, titkolt folyamatai, amelyek a későbbi analitikus balladák témáivá váltak.

Szörényi László futó megjegyzés formájában utal arra, hogy „a honvéd özvegyének megjelenő kísértet betét-elégijában siratja el a

szétfoszlott reményeket, hitet, érzeményt.”<sup>6</sup> Talán ő az egyetlen, aki hangsúlyozza: leszámolás történik itt forradalmi optimizmussal, jövőhittel, népszemlélettel is. Pedig leegyszerűsítő közhelye a szakirodalomnak, hogy a 49-es katasztrófa, Petőfi halála világnézeti, érzelmi fordulatot hoz Arany pályáján. Ugyanakkor nem kapott mind ez ideig kellő megvilágítást, hogy ez a fordulat (a Petőfi sorsához és eszméihez köthető) sehol nem nyer olyan direkt kifejezést, mint ebben a versben, s hogy ehhez a német kísértetballada műfaji mintája nélkül nem lehetett volna eljutnia.

Itt mondatik ki legegyszerűbben, méghozzá a kísértetballada adta keret révén Petőfi szájába adva, hogy az optimista, Rousseau-ra, a francia forradalom idealizálására, a szocialisztikus tanokra alapított „boldogságtudomány” megbukott. És nem csak és nem is elsősorban külpolitikai okok miatt. Köztudomású, hogy 1848 után egész Európában átértékelődnek némely politikai, világmegváltó, egyenlőségi, forradalmi stb. eszmények. Flaubert-től Dosztojevskijig sokaknak meghatározó élménye az ilyesfajta illúziókkal való leszámolás. Nálunk ennek a leszámolásnak kulcsfigurája lehetett volna az a Petőfi, akit a halál ettől megkímélt. A *honvéd özevegé*-ben azért szólal meg minden magasabb hőfokon, szinte lázas nyugtalansággal, keserúséggel, mert Arany adekvát formában fejezte ki a kor nagy kérdéseit a meghalt Petőfi alakjához közvetlenül kapcsolva.

A német romantikus kísértetballadának azonban átalakított-egyénytett műfaji variánsát hozza létre Arany, amikor az eredeti változathoz képest belekombinálja versébe a „szövegek párbeszédét”, s ezzel elmozdul a bürgeri őstípustól. (De a távolság nem nagyobb, mint a szivárvány egymás melletti sávjainak esetében.) Nem nehéz felfedezni, hiszen Arany azon az úton azonosítja a honvédet a költővel, hogy a versben nyílt idézet szerepel Petőfitől, s maga az alapötlet sem független a *Szeptember végén*-től. A *Hamlet*-ből származó mottó is növeli az „intertextuális” szövegtelítettséget. A valóságos szituáció (Szendrey Júlia esküvéje) a többszörös távolítás révén válik a szükséges mértékig „diszkrét”-té.

A vers első felének ossziáni beállítása, a második rész kísértetballada jellege már maga műfaji-hangnembeli stilizációt jelent. Az idézetek világa pedig olyasfajta „irodalmisság”-ot, amelynek viszonyrendszerében világnézeti, erkölcsi dilemmák irodalmi

idézetek, műfajok, hangnemek formájában állítódnak szembe. Ez nem csupán a szöveg gazdagodásához, áttételeességéhez járul hozzá, hanem mélyebb jelentést is hordoz: szerelem, forradalom, szabadság, boldogság, házasság, egyenlőség, nép stb. az ő (Petőfi és Arany) számukra elsősorban irodalmi formában jelentkezett, s ennyiben a történelemnek, az életnek „irodalmias” formában való megélése egy volt a 40-es évek illúziói közül.

### 3. „Szubordináció” helyett a „szivárványszínek” elrendeződésének a modellje

A XIX. századi epikus műfajok történetének minden periódusát, átmenetét, alakváltozatát alighanem lehetetlen lenne teljességgel végigkövetni. Ez egyfelől meghaladná egy monográfia racionális terjedelmét, s a vizsgálódás maga is szinte befejezhetetlenül elhúzódna. S minthogy egy múlt századi (kisebb mértékben a XX. századra is átnyúló) műfaj viszonylagosan részletező történetét már megírtam<sup>7</sup>, ezúttal elképzelhetőnek minősülhet a különböző „mintavétel”-ekkel történő feldolgozás.

A fentebbi, inkább pragmatikus megfontolások mellett (minden bizonnyal) hatottak e koncepcióra a XX. század utolsó évtizedeinek azon teóriái is, amelyek szerint a szintetikus összefoglalás az irodalomtudomány elmúlt két-három évtizedes újabb vizsgálódásainak tükrében nem is feltétlenül egyetlen lehetséges módja a történeti stúdiumoknak. Nem jelenti ez azt ugyanakkor, mintha jóval korábbi monográfikus<sup>8</sup> vagy kisebb igényű próbálkozásainkat<sup>9</sup> újabban teljesen elhibázottnak vélnénk. Sőt: egy csaknem egy évtizeddel ezelőtti, de más igénnyel és más felfogásban készült műfaj-történeti monográfia<sup>10</sup> bizonyos részei (módosított formában) e mostani, más módszerű és kiindulású „konstrukció” részeivé válnak.

Műfaj-történeti vizsgálódásaim azonban (éppen e monográfia előmunkálatai gyanánt született, s megjelentetett dolgozataim nyomán) ahhoz a felismeréshez is elvezettek, hogy a szubordináción

alapuló rendszerezések után és mellett másfajta megközelítésnek is létjogosultsága van. Azaz: nemcsak (sőt, nem elsősorban) a szaktudomány legújabb tendenciái térítettek el a korábbi metódustól, hanem a műfajok egymás mellett élésének, reciprocitásának, átmeneteinek, egymást ihletésének stb. újabb stúdiumaim során tapasztalt élménye. Az antropológiában, általában a biológiában, de a nyelvrokonság elméletében is (és nyilvánvalóan sok más tudományos rendszerezés esetében, ha nem csupán csoportokra és alcsoportokra osztható típusok, hanem azok számtalan átmeneti egyede, illetve variációja veendő figyelembe) alkalmazható „szivárvány-elmélet”-nek a műfajok diakrón és szinkron szemléletével történő alkalmazása korábban követett eljárásaimnak ha nem is elvetésére, de módosítására ösztönzött.

Eszerint: néhány főbb műfaj (regény, eposz, verses regény, ballada, novella stb.) kronologikus alakulásának, illetve egyazon korszakban egymással, illetve önnön változataikkal alkotott szinkrón, hierarchikus rendjének láttatása mellett (vagy helyett) a műfaji átmenetek megszámlálhatatlan és egymás mellett létező variációja jeleníti meg az irodalmi folyamatok igazi természetét. Tehát: ahogy a szivárvány színeit sem éles vonal választja el egymástól, s talán meg sem határozható teljes pontossággal az a mező, melyben az egyik szín véget ér és egy másik kezdődik, ugyanúgy a műfajok is sok esetben (nem minden esetben, mert például a prózai és a verses műfajok határai megvonhatók) annyi és oly sokféle változatban léteznek, hogy nem osztályok, alosztályok, csoportok, alcsoportok stb. hierarchikus elrendeződése, hanem megszámlálhatatlan mennyiségű változat folytonos egymásba áttünése gyanánt szemlélhető és szemléltethető létezőmódjuk.

A *honvéd özvegye* példájánál maradva: kerete a kísértetballadára emlékeztet, emberszemlélete a mélylélektani változat (*Ágnes asszony*) felé mutat, más jegyei a lírai költészettel, a romantikus rapszodiával kötik össze, míg ossziáni jellege megint csak más műfaji kontúrokat vetít rá. Az Arany-ballada éppen azért jó terepe ilyesfajta vizsgálódásnak, mert (mint a továbbiakban részletező módon szó lesz róla) nincsen is egyetlen ún. alaptípusa, csak változatai, illetve egymásba elmosódottan átmenő sávok. S a Kuthy–Nagy Ignác-féle „posztromantikus” regény éppúgy többféle variációba olvad bele, mint a Kemény-regények stb.

Mindennek tüzetes végigkövetése valóban lehetetlennek mutatkozik. Lehetségesnek látszik viszont bizonyos műfajok (pl. a novella vagy a népies verses epika) csaknem teljes kizárásával néhány olyan „mintavétel”, amely a módszer érvényességét hivatott próbára tenni. Persze, mint minden „mintavétel”, ez is vezethet felületes, illetve téves következtetésekhez. Éppen ezért konklúziók dolgában igyekszünk majd óvatosak lenni. Ha viszont az empirikus vizsgálat eredményesnek mondható, és érvényes az itt következő fejezetekben, kiindulópontjául szolgálhat elméleti megfontolásoknak is.

Természetes, hogy a végső cél mindig irodalomtörténeti: például *A honvéd özvegyé*-nek az értelmezése eddig elhanyagolt, „észre nem vett” pályafordulatként. Azaz: egy-egy Kemény-regényről, a múlt századi magyar regény „skálá”-járól stb. kívánunk szólni elsősorban. A vizsgálódások azonban (mint általában) két irányból nyernek inspirációt: vagy egyetlen mű besorolásával vagyunk elégedetlenek, s okok és következtetések terelnek bennünket általánosságok felé; vagy a művek egymásmellettiségében tűnik fel erőszakoltnak a szubordináció, és a „mű hatása a műre” elv alapján (anélkül, hogy teljességgel szétolvasztanánk a műfaji kategóriákat) bizonyos „átmenetek” irányítják rá a figyelmet egyes alkotások vagy műcsoportok fejlődéstörténeti funkciójára.

E munka igazi célja tehát: nem műelemzéseket adni (bár műelemzések nélkül a tételek bizonyítatlanul maradnának), s nem is műfaj történeti sémákat állítani fel, hanem a múlt századi epikus műfajok létformájával kapcsolatos megfigyelések és vizsgálódások közreadása abban a reményben, hogy (bizonyos általánosító fejezetek közheiktatása révén is) ezáltal módosul XIX. századi irodalmunk fejlődéstörténetének képe.

## II. MŰFAJFEJLŐDÉS VAGY RENDSZERCSERE

### *1. Irodalmi tudat és műfaji hagyományozódás*

A XX. század utolsó évtizedeiben, amikor oly sok történelemből-cseleteti, ideológiatörténeti, művészetelméleti stb. teória „törvényszerűség”-eivel kapcsolatban támadtak kételyek, bizonyítatlan „konstrukció”-nak minősülhetnek a legelemibb fogalmak (műfaj, irodalmi fejlődés stb.) is. Ezek felülvizsgálata már csak ezért is indokolt. Nem is annyira igazságtartalmuk alátámasztása vagy cáfolása céljából, hanem gyakorlatias megfontolásból, hiszen az irodalomtörténet sürgető, elvégzendő feladatai miatt (jóllehet gyarló módon és átmeneti érvénnyel) mégiscsak meg kell kísérelni használhatóságuk próbára tevését.

„Természetes törekvése az emberi elmének, hogy amit megismert, rendezni akarja. Az emberi és természeti jelenségek milliói szétguruló töredékek maradnának a megismerés után is, ha nem tudnók őket, kapcsolatuk minősége szerint, valami egységesen felfogható egészszé forrasztani...”<sup>1</sup> Barta János eme megállapítása (nem egészen ok nélkül) éppen a magyar irodalomtörténet-írás máig legnagyobb szabású fejlődéstörténeti szintézisének, Horváth János nevezetes művének bevezetésében fogalmazódik meg, akaratlanul is a hagyományos irodalomtörténeti fogalmak és módszerek körül kibontakozó polémiával is érintkező töprengéssel. Ám az a felfogás

is, amely az irodalomtörténeti tradíciót intellektuális konstrukciónak tartja, létjogosultságát ismeri el az irodalmi „cselekvés”-eket meghatározó normák, konvenciók és kódok számbavevésének, ami a műfajok empirikus, majd ezt követő rendszerező vizsgálatát teszi indokolttá.

A Horváth-féle önelvű irodalomtörténet-írás ily módon a szel-  
lemtörténeti, szociológiai, strukturalista, szemiotikai stb. megkö-  
zelítési módok, rendszerek után is sok mindent konzervál a ma és  
a holnap számára, hiszen lényegét tekintve hozható összefüggésbe  
olyan elképzelésekkel, amelyek az irodalomtörténet részjelen-  
ségeiből, az irodalmi élet működési módjából indulnak ki.

Horváth János az irodalmi tudat fejlődésének vizsgálatától reméli  
azt, hogy „igazgató elve lehet egy áttekintés egységes rendszerének:  
egyszersmind teljes és történetileg hű ábrázolásra képesít.”<sup>2</sup> Az  
már további vizsgálódásoknak a tárgya, hogy milyen összefüggés  
van egy kor irodalmi tudata és az akkor létező műfajok hierarchiája,  
műfajcsoportok autonóm működése között. Ilyen összefüggés nem  
zárható ki eleve, hiszen a műfajok választása, művelése a tudatosság  
különböző, de mégiscsak valamilyen fokán képzelhető el már az  
írásbeliség előtt is.

A műfajjal mint normatív kategóriával (természetesen) első-  
sorban az irodalmak későbbi, a jelenhez közelebb álló periódusaiban  
kell számolnunk, amikor a különböző irodalmak műfajainak  
egymásra hatása révén olyan kombinációk jöhetnek létre, melyek  
új lehetőségeket jelentenek.<sup>3</sup> (Mint ismeretes, ilyesfajta egymásra  
hatások nélkül az izolált kultúrák előbb-utóbb elsovadnak.) A  
műfaji mintákhoz való (tudatos vagy kevésbé tudatos) igazodás,  
illetve a műfaji mintáktól való (tudatos vagy kevésbé tudatos) eltérés  
szándéka hol túlbecsült, hol alábecsült, de mindig is létező és  
számontartott faktora volt az irodalmi műalkotás létrejöttének. A  
nyelvi oldalt, az intertextualitás elvét előtérbe helyezve az elmúlt  
évtizedekben vált ez az irodalomértés és irodalommagyarázat  
meghatározó elemévé, de az irodalmi tudat fogalmának körülha-  
tárolása során már az 1920-as években alapvető szerephez jut  
Horváth János koncepciójában. Hiszen az irodalmi tudat nélkül  
elképzелhetetlen irodalmi fejlődésnek elengedhetetlen feltétele  
bizonyos irodalmi hagyomány képződése, az a tudatos viszony, ami  
az író elődeihez fűzi: „Tudása, nyilvántartása annak, hogy ha író

vagyok: az én művem nem elszigetelt jelenség, hanem folytatása bizonyos hagyománynak, átmenet múlt és jövő között, mely termékeny csak úgy lehet, ha eleven közlekedésben van mennél nagyobb, mennél kiterjedtebb olvasóközönséggel. Ha olvasó vagyok: ... figyelemmel kísérem a jelenkor irodalmi jelenségeit, de minthogy ismerem – legalább lényeges elemeiben – a hagyományt is, avval az újat összehasonlíthatom.”<sup>4</sup>

## 2. *A műfajtörténeti fejlődéselv* (*A biológiai analógia lehetőségei és buktatói*)

Ha tehát bizonyos irodalomtörténeti folyamatok műfajtörténeti megközelítésével próbálkozunk, számolnunk kell az irodalmi hagyomány és az irodalmi tudat kérdéskörével, miközben újra és újra felmerülhet a dilemma: a műfajtörténet előtérbe állításával nem valami régen meghaladott, pozitivistá módszer felújítását kíséreljük-e meg?

Azon túl, hogy a pozitívizmust egyáltalán nem tekintjük (más irányokkal és módszerekkel összevetve meg éppen nem) valamiféle eleve megbélyegző kategóriának, természetesen, mégiscsak vállalnunk kell avult vagy időtálló tételeinek mérlegelését. A műfajtörténeti vizsgálódások elvetését azon az alapon, hogy Brunetièrre biológiai párhuzamaiból származtathatók, nem tartjuk indokoltnak. Már csak azért sem, mert az orosz formalizmust, s ezen keresztül az egész „új kritika”-t inspirálta.

Igaz, Brunetièrre egy-egy műfaj megszületéséről, felvirágzásáról, majd hanyatlásáról beszélve biológiai analógiákat használ, Sklovszkij és társai pedig elsősorban bizonyos irodalmi eszközök elkopásáról, rutinszerűvé, érdektelenné, élettelenné válásáról, s ellentétes elemekkel történő felváltásáról beszélnek. Az irodalmi „fejlődés” mechanizmusáról vallott felfogásuk azonban rokonnak mondható. 1925-ös prózaelméletében Sklovszkij maga is legfőbb, szinte egyetlen előzményének nevezi Brunetièrre-t, s az irodalmi

fejlődésnek a művészi eszközök, illetve műfajok egymást váltásával való azonosítása is közös bennük.

Másrészt viszont nem is köthető teljes kizárólagossággal Brunetiére-hez a biológiai analógiával élő műfaj történeti szemlélet, hiszen jóval korábbi eredetű, majdhogynem az irodalomról való tudatos és rendszeres gondolkodással egykorú. Welck arra hívja fel a figyelmet, hogy a romantika organikus művészetfelfogása azt az eltolódást tükrözi, amely az európai tudományos és művészeti gondolkodásban a fizikától (Newton) a biológia (Linné, Bonnet) irányába mutat.<sup>5</sup> E megállapítás igazságát nem vonva kétségbe, mégiscsak utalnunk kell arra a közismert tényre, hogy az élő szervezet analógiáit felhasználó irodalomfejlődési koncepciók sokkal korábbiak.

August Wilhelm Schlegel legalábbis Arisztotelészben fedezte fel az organikus analógia ősforrását.<sup>6</sup> Az egy ősi csírából, a folklórból kibontakozó, növekedő irodalom hipotézise Herderre vezethető vissza. Ennek műfaj történeti folyamánként a homéroszi eposzokat olyasfajta magnak tekintette, amelyből a naiv eposz „fája” terebélyesedett ki. (Igaz viszont, hogy nála még hiányzik a biológiai párhuzam végső konzekvenciája a költészet, a műformák degenerálódására vonatkozóan.)<sup>7</sup> A népköltészet regeneráló erejébe vetett hite is ehhez a képzetkörhöz kapcsolható, mint ahogy a különböző nemzeti irodalmak (mintegy egyazon faj eltérő variánsai) iránti érdeklődése is.<sup>8</sup>

Jóval a romantika előtt (Winckelmann műve, a *Geschichte des Altertums* 1764-ben jelent meg) felbukkan a görög szobrászat párhuzamba állítása az emberi étellel, a felvirágzás, a tetőpont (Periklész kora) és a hanyatlás korszakainak elkülönítése.<sup>9</sup> Goethe maga is hasonló szellemben jár el, amikor a görög dráma, líra és epika sorrendjéről elmélkedik (*Naturformen der Dichtkunst*), illetve egy-egy műalkotásban való részarányukat mérlegeli. Az a nézete, hogy volt egy ősköltészet (Urpoesie), melyből líra, epika és dráma elkülönüléssel vált szét, valószínűleg összefügg a növények metamorfózisáról kialakított alapelvvel, amely szerint létezett valamiféle „ősnövény” (Urplanze), aminek későbbi variációiként jöttek létre az egyes növényfajták.<sup>10</sup>

Friedrich Schlegel is a biológiai létezés analógiájára képzei el a görög irodalom fejlődését: növekedésről, felvirágzásról, megérésről

és végső felbomlásról szólva.<sup>11</sup> A fejlődéselv egyébként (mint ismeretes) Hegel rendszerében is meghatározó, aki a műfajelmélet szempontjából is érvényesnek tartja a csírázás (keletkezés), virágzás (megvalósulás) és hervadás (felbomlás) fokozatait. „Még hozzá az önmaga megvalósulása felé fejlődés, az önmagával azonos csúcspont és az önmagával azonosságtól elvezető visszafejlődés szabályos mozgásában.”<sup>12</sup>

Bármily jogosnak fogadjuk is el Wellek idegenkedését Brunetièrre tanától, ismételten rá kell mutatnunk, hogy meglehetősen sokan láttak rokonságot az élő világban tapasztalt fejlődés s a művészetek sorsának alakulása között. Hiszen mindkettő időbeli egymásutániségot tételez fel, mely az egyszerűtől a bonyolultabb, a magasabbrendű felé tendál. Maga Brunetièrre sem tagadta, hogy irodalomfelfogása Comte „philosophie positive”-jára megy vissza: „az intellektuális állagú, akár tudományos, akár irodalmi vagy művészi fajok bármelyikében éppúgy, mint a természetrajzban, a módszeres osztályozás nemcsak ismereteink jelenlegi rendszerének nélkülözhetetlen egybefoglalása, hanem egyúttal további fejlettségüknek legfőbb logikai eszköze.”<sup>13</sup> Módszertanához hívja segítségül tehát a biológiát, s nem azonosítja a természeti és a szellemi szférát.<sup>14</sup>

A Brunetièrre-féle elképzeléstől nem, de annak túlzásaitól mentesen határozta meg az irodalmi fejlődés fogalmát Tolnai Vilmos, amikor bizonyos átalakulások, változások összefüggő, folytonos láncolatáról beszélt, melynek eredményeképpen bonyolultabb, tagoltabb alakzatok jönnek létre. Tolnai hangsúlyt helyez a műfajok koronkénti átalakulására, s főképpen ún. szaporodására.<sup>15</sup>

Nagyon is előremutató distinkció származik Thienemanntól, aki a fejlődésnek kétféle fogalmát különíti el. Az első lényegében a Brunetièrre-ével azonos, a második speciálisan a szellemi jelenségekre érvényes. Ez utóbbi kizárja a hanyatlás és a pusztulás lehetőségét, s ennyiben ellentmond a biológiai analógiának.<sup>16</sup> Mindennek számunkra az a tanulsága, hogy bár bizonyos műfajok tényszerűen megszűntek létezni, más szóval nem maradtak produktívak, az irodalom egészére nézve nem lehet kizárólagosnak tekinteni a biológiai analógiát. Az egyes műfajok történetében ugyanis nemcsak megszűnésekről beszélhetünk, hanem olyan át-

menetekről, amelyek az adott műfajnak más formában való továbblétezését jelentik.<sup>17</sup>

Pusztán analógia gyanánt (hogy ne mondjuk: metaforikusan) Horváth János fejlődéstörténetében is meghatározó az a szemlélet, amely szerint az egymást váltó korok az irodalomban „nem épületekhez hasonlóak, melyeket felrakunk, ledöntünk, s mással pótolunk, hanem ágakhoz, melyek egymásból hajtanak ki, s a gyökérből felszívódó nedvet továbbjuttatják egymáshoz.”<sup>18</sup> Századunk egyik legismertebb, s joggal legtöbbször tartott irodalomelmélete (egy kicsit megkerülve az irodalomfejlődés és műfaj történet összefüggését) egy szellemes, aligha cáfolható, de a korábban idézetekhez hasonlóan „metaforikus” definíciót idéz, a Levinét: „Az irodalmi műfaj intézmény, ahogy intézmény az egyház, az egyetem vagy az állam. Nem úgy létezik, ahogy egy állat vagy akár egy épület, egy kápolna, egy könyvtár vagy egy országház, hanem úgy, ahogy egy intézmény létezik. Munkálkodhatunk, kifejezhetjük magunkat létező intézmények keretében, vagy teremthetünk újakat, avagy meglehetünk, amennyire csak tudunk, anélkül, hogy részt vennénk politikai vagy rituális tevékenységükben, de úgy is csatlakozhatunk intézményekhez, hogy közben átalakítjuk őket.”<sup>19</sup>

Végeredményben a műfajok történetére vonatkozó vizsgálódásaink során mellőzhetetlenek a biológiai<sup>20</sup> vagy egyéb analógiák. Nyilvánvaló, hogy végső magyarázatként nem szolgálhatnak, de megerősíthetik ama törekvésünket, hogy egy irodalmi korszak műfaji elrendeződése és fejlődéstörténeti törvényszerűségei között összefüggést keressünk.<sup>21</sup>

### 3. A korszakváltás mint a műfajok elrendeződése által konstituált rendszerek cseréje

Bár fejlődésről továbbra is csak hipotetikusan beszélünk, az aligha vonható kétségbe, hogy az irodalmak története során felismerhetők a gazdagodást, az előrelépést segítő, illetve azt késleltető vagy tartósan kizáró mozzanatok. A továbbra is kétellyel kezelhető „gazdagodás” és „előrelépés” egzakt mutatója lehet új műfajok megjelenése, korábban is létező műfajok új funkcióval kiegészülő továbbélése, illetve műfajok olyasfajta elrendeződése, tartós együtt-funkcionálása, ami egy irodalmi korszakkal esik egybe, illetve új irodalmi korszakot konstituál. „Ha megegyezünk abban, hogy a fejlődés a rendszer tagjai közötti összefüggés változása, akkor a fejlődés nem más, mint a rendszer cseréje. Ezek a cserék korról korra hol lassúbb, hol ugrásszerűbb jelleget viselnek és nem tételeznek fel váratlan és teljes megújulást, de feltételezik ezen formai elemek új funkcióját.”<sup>22</sup> Márpedig ha a fejlődés nem más, mint rendszerek cseréje, akkor feltétlenül számba kell vennünk a rendszert alkotó tényezők mibenlétét, s ezek közül most bennünket elsősorban a műfajok, műfajcsoportok szerepe, munkamegosztása érdekel.

Akár kiinduló tézis gyanánt is elfogadhatjuk Tinyanovnak azt a megállapítását, hogy az egyedi szöveget (mint az irodalom alap-egységét) az irodalom egészéhez a műfaj közvetíti. Ily módon az ezen viszonyban bekövetkező változás az a lendítő erő, amely a műfajok megújulásához, s ennek révén az irodalom egészének fejlődéséhez vezet. Az egyes irodalmi művek tehát egy meghatározott irodalmi „sor”-hoz, „rend”-hez való viszonyukban ragadhatók meg, illetve ezen „sor”-októl, nem egyszer műfajként definiált „rend”-ektől való eltérésükben előmozdítói az irodalmi átalakulás dinamikájának.<sup>23</sup> Tinyanov példája itt Puskin *Anyegin*-je a maga kombinált, kevert jellegével, de a mi példánk éppígy lehet az eposzi (és egyéb műfaji) vonásokkal gazdagodó Jókai regény, vagy a *Buda halála*, mely eposzi s annak ellentmondó jegyekkel is minősíthető, s lehetne példánk egy sor más mű is.

A Tinjanov koncepciója azért bizonyulhat termékenynek, mert a konkrét (s éppen ezért mulékony érvényességű) értékelésen alapuló „fejlődés” helyett olyan „rendszercseré”-ben gondolkodik, amely dinamikájában ragadható meg. Az orosz formalisták tehát egyrészt valóban Brunetièrre tanítványai, másfelől viszont valamiféle irodalmi hegeliánizmus képviselőinek is tekinthetők, amennyiben a változás (a rendszercsere) kiváltója náluk elsősorban bizonyos formai eszközök, műfajok produktivitásának gyengülése, illetve azok ellenhatásaként létrejövő új formai eszközök, új műfajok produktivitásának elsöprő ereje. (Persze, magát a mechanizmust évszázadok óta érzékeli az irodalmi közgondolkodás, hiszen műfajok születését, elkopását, egymást váltását nem lehetett észre nem venni.)

Legújabban, legpontosabban (s magyar nyelven) mindez Poszler Györgynél nyer megfogalmazást, aki szerint a műfaj „Rugalmas imperatívusz az egyes művel szemben. Amely alakít és alakul. Fejlődése – lehet, inkább változása – folyamatos és szakaszos. Folyamatos, mert minden jelentős új mű betölti a műfaji törvényt. De szakaszos is, mert meg is változtatja. Amikor eltér a normától, nem csupán az eltérést hangsúlyozza, hanem a normát is. Betöltés és megváltoztatás, eltérés és hangsúlyozás egyazon gesztus.”<sup>24</sup>

Természetes, hogy egy irodalmi korszak érérendje és társadalmi determináltsága szabja meg, hogy bizonyos műfajoknak mi a funkciója, mely műfajok szorulnak a perifériára, és melyek kerülnek a centrumba. Ezek a változások, aránymódosulások azonban nyilvánvalóan nem közvetlenül függvényei politikai fordulatoknak. Éppen ezért például a XIX. századi magyar irodalomfejlődés esetében az iskolai oktatásban bevált és megszokott 1849-es korszakhatár mind kevésbé tartható. Mint Szajbély Mihály is rámutat, a kortársak is (Erdélyi János, Kemény Zsigmond, Salamon Ferenc) úgy vélték, hogy alapvető átalakulások 1830 táján következtek be.<sup>25</sup> Tüzetes vizsgálat csakugyan kimutathatná, hogy az 1830-as évektől az 1860-as évekig (pontosabban az 1836-tól, az *Abafi*, azaz az igazán modern értelemben vett regény megjelenésétől 1863-ig, a *Buda halála*-ig, tehát az „eposzi kor” lezárulásáig) olyasfajta irodalmi korszak körvonalazható, amely az epikus műfajok speciális elrendződését mutatja.

Így van ez a verses műfajokban: Vörösmarty után Petöfi és Arany

népies epikájától a romantikus elbeszélő költeményen, majd a byroni verses regényen át a külsőségeiben tradicionális eposzig. S így van ez a regény területén is: Jósika történelmi regény formájától Eötvös eltérő variánsain át Jókai, Kemény és Gyulai 50-es években kibontakozó szuverén regényvilágáig. A nagyepika egyébként is, „világszerűség”-énél fogva meghatározó lehet a műfajok rendszerében. Az *Abafi* és a *Buda halála* közötti negyedszázad pedig nemcsak a magyar verses epika sosem látott és soha meg nem ismétlődő klasszikus kibontakozásának a korszaka, hanem a magyar regény olyasfajta differenciálódásának időszaka is, mely önmagában is csúcspont, s a századforduló prózáját is előkészíti. Eötvös nemcsak Móricz elődje, hanem a századvégen felnövekvő egész prózáé (kevésbé emlegetett módon például Szabó Dezsőé), Jókai gyakran korszerűtlennek mondott regényírása nélkül nemcsak Mikszáth, de Krúdy remekművei sem képzelhetők el, Kemény regényei pedig Babitsig, Németh Lászlóig mutatnak előre.

#### 4. Szinkronia és diakronia a műfajok rendszerszerűségében

A műfajok hierarchiája egyszerre bizonyul tartósnak (Jósika, Eötvös, Jókai, Kemény, Gyulai után igazán újat csak a 70-es évek dezillúziós regénye, majd még inkább Bródyék hoznak), és mutatkozik állandó átalakulásban lévőnek: az *Abafi* (1836) és az *Egy régi udvarház utolsó gazdája* (1857) a regénytörténet viszonylag távoleső ízületeihez (Walter Scotthoz, illetve Turgenyevhez, Gogolhoz) kapcsolódnak. A verses nagyepikában is megvan az időbeli változás, de a világrépeket váltogató sokszólamúság is. Petőfi előbb írta *A helység kalapácsá-t*, mint a *Salgó-t*, tehát a romantikus pátosz paródiája után tér vissza a vadromantika szélsőségeihez. Arany nemcsak a *Toldi* után írja meg a vadromantikus *Katalin-t*, bizonyos személyes és költői inspirációk hatására, hanem a byroni *Bolond Istók* után is belefog a *Buda halála* bármennyire modernizált, de mégiscsak eposzi, sőt honfoglalási eposzi feladatába.

Mindezek az eltérő és egyező nagyepikai vállalkozások külön-külön is roppant súlyúak a „nemzeti klasszicizmus” szempontjából, de összességük, folyton változó arányaik, munkamegosztásuk, szerepvállalásuk és szerepeken való osztozásuk jeleníti meg a múlt század közepének nemcsak irodalmi, de etikai, nemzeti alaptörékvéseit is. Nem egymást kizáró választások (eposz vagy regény, ballada vagy novella) felől érthető meg tehát e negyedszázad műfaji hierarchiája, egyensúlyteremtő, továbblépéshez lehetőséget nyújtó, szimmetriára törekvő műfaji elrendeződése, hanem sajátosan összefonódó és egymást kiegészítő kapcsolódásuk, időleges tartóságuk, s mégis szüntelen átalakulásuk révén.

Mindez nem azt jelenti, hogy az egyes műfajoknak csak e rendszerben, s a 30-as, illetve a 60-as években lejátszódó (Tinyanov terminusával élve) rendszercsere szempontjából volna jelentősége. Ez e negyedszázadnak csak mintegy szinkrón szemlélése, ami feltételezi a diakrón megközelítést is. Népies elbeszélő költemény éppúgy létezett 1836 előtt, ahogy 1863 után is. Olyannyira, hogy még Illyés vagy Juhász Ferenc korai, népies epikájában is szembevetülő egyezések vannak e reformkori műfajjal. Az *Abafi*-t megelőző *A Bélteky ház* típusú regények is születnek a század második felében. A magyar verses regénynek ugyan közvetlen hazai előzményei nincsenek (Arany teremti meg a műfajt 1850-ben a *Bolond Istók* első énekével), de a műfaj tovább él Arany Lászlónál (*A délibábok hőse* 1872), Vajdánál, Kiss Józsefnél, sőt Adynál és másoknál. Világirodalmi forrásvidéke a távoli múltba nyúlik vissza, Byronon keresztül Sterne-ig, sőt talán Rabelais-ig. A XIX. század után pedig sok minden tovább él e műfajból az *Ulysses*-ben, utóbb a posztmodernben, nálunk például Esterházynál: a lineáris cselekmény, a történetmondás, a valóságvisszaadás elhárítása, parodizáló szándékú allúziós technika stb.<sup>26</sup>

Egy ugyancsak az irodalmi formák szembeállításából, a szövegek egymásra vonatkoztatásából esztétikai minőséget teremtő másik műfaj (talán műfajvariáns) is végighúzódik hosszan, bár szűk keresztmetszetű folyamatként az európai kultúrán, amire a magyar nagyepika egy újabb fontos, „klasszikusan” sokarcú műfaji összetételű korszakában, az 1920–1930-as években Szentkuthy Miklós nyújt példát. Ő a maga „barokk szürrealizmus”-ának elődjét a XVII. század eleji angol íróban, Ben Jonsonban fedezte fel, s később egész

módszerét, de legalábbis a *Prae*-ét ez a felismerés ihlette: „drámáin belül állandóan hangsúlyozza a színházszerűséget, illetve a színpadíságot. Az irodalom célja szerinte is a való élet bemutatása, de mikor bemutatja, akkor nem azon van a hangsúly, hogy »íme az élet«, hanem »íme az irodalom«.”<sup>27</sup>

## 5. Írói kompetencia és valóságillúzió

A nagyepikai művek alkotóinak, többségükben nem támadtak a saját kompetenciájukat illető dilemmáik. Kemény és Eötvös, Jókai és Gyulai, Németh László és Déry Tibor ha némi csekély eltéréssel is, de lényegében spontán módon tekintették írásmódjukat a valóságtükrözés, a világmegismerés alkalmas formáinak. Sem kérdésesnek, sem felülvizsgálandónak nem tartották eszközhasználatukat. De nemcsak a XX. században tűnnek el az elbeszélés hagyományos formái előbb Szentkuthynál, aztán Határ Győzőnél, s szorul háttérbe az ábrázolás („nem hasonlítani akar valamihez, hanem az önmagában létező szöveg elismertetését követelte magának”<sup>28</sup>), hanem valami hasonló megjelenik Arany *Bolond Istók*-jában, ami *A délibábok hőse*-ben még hangsúlyosabb lesz.

Ami tehát a XX. század ún. kísérleti műfajaiban nyilatkozik meg (pl. antiregény), s amely törekvést antirealistának volt szokás minősíteni azon az alapon, hogy háttérbe szorul a valóság közvetlen visszaadása, a hagyományos tér-idő koncepcióhoz való ragaszkodás, az egyenes vonalú történetmondás stb., az egyáltalán nem a XX. század kizárólagos „vívmány”-a, hanem legalábbis Rabelais-től folyamatos a jelenléte az európai epikában.

Az olvasóban a valóság illúzióját keltő elbeszélés, természetesen, emiatt még nem vált, nem válik sem korszerűtlenné, sem terméketlenné. Tolsztoj száz évvel Sterne után, s részben hozzá kapcsolódva alakította ki a maga „realizmus”-át, de emiatt még éppen nem vált a prózatörténet anakronisztikus alakjává. A rendszerek egymást váltása tehát történetileg megengedi bizonyos vonulatok továbbélését is. Az egymás mellett létező műfaji variánsok

együttesen alkotják az adott korra jellemző műfaji hierarchiát, a műfajcsoportok kombinációit. Elméleti megfontolásokból vagy presztizs okokból lehetett s lehet egyiket érvényesebbnek, aktuálisabbnak érezni a másiknál, s erre szándéktalanul is gyakran sor kerül. (Ismeretes, hogy a *Bolond Istók*-ot Arany legközelebbi eszmetársai, barátai sem méltatták figyelemre, *A délibábok hőse* is sokáig szinte észrevétlen maradt.)

Ha az ún. antiregényt Sterne *Tristram Shandy*-jétől Joyce *Ulysses*-én át Nabokovig tartó „sor”-ként tételezzük, s a fő kritériumnak azt tartjuk, hogy e Rabelais-től is számítható vonulat a valóságillúzió felkeltése helyett egy másfajta realitást, külön konvenciókat teremt (sűrűn szereplő distinkció az is, hogy az antiregény az ún. behelyettesítő olvasói magatartás, azaz a szereplőkkel való azonosulás helyett aktív részvételre, egy többszintű szöveg appericiálására ösztönöz), akkor nyilvánvalóvá válik, hogy Byron *Don Juan*-jának, Puskin *Anyegin*-jének, Arany *Bolond Istók*-jának eljárásaira ismerünk rá. Ez utóbbiaknál az extrémebb jegyek (rajzok, elmozdítható, felcserélhető vagy üres lapok, amelyek Sterne-től Esterházyig sokaknál fellelhetők) hiányoznak, de meg-van a punktuációval, a szintaxissal való játék, a tradicionális valószerűség provokatív elutasítása, az egyvonalú cselekmény fel-lazítása szerzői előlépésekkel, az időrend felbontása, a befejezés-lezárás hiánya vagy alternatívítása stb. A prózaepika területén az ebbe az irányba való elmozdulás Kuthy Lajosnál, Nagy Ignácnál, másoknál az 1840-es évek „posztromantikus” regényében, utóbb Beöthy Lászlónál, Jókainál szórványosan figyelhetők meg. (Erről később bővebben szözlünk.)

### III.

## A MŰFAJOK LÉTFORMÁJA

### *1. A műfaji normák funkcionálásának eltérései*

Amikor Fowler a műfajok szinkrón és diakrón leírásának problémájához ér kitűnő könyvében, Saussure nevezetes analógiáját idézi.<sup>1</sup> Ahogy a sakkban minden egyes lépés módosítja az állást, s minden pozíció csak a megelőző lépések ismeretében elemezhető, ugyanúgy a nyelv szinkrón állapotát is az előzmények magyarázzák. Ennek megfelelően az irodalom egy adott pillanatában fennálló műfaji rendszer is történeti képződmény, s tisztán szinkrón vizsgálattal megközelíthetetlen. Ebből következően egy adott irodalmi korszak műfaji hierarchiájának, a műfajok funkciójának, munkamegosztásának, illetve e rendszer történetének analizálása a leglényegesebb fejlődéstörténeti dilemmákat érinti.

Igaz, a műfaji szempontú megközelítést manapság gáncsolják, elsősorban abból kiindulva, hogy a XX. században, s különösen annak második felében csökkent a műfaji kategóriák érvényessége, s egy általánosnak mondható diszkontinuitási folyamat keretében az újabb írók számára nem igazán fontosak a műfajok. Ez az idegenkedés részben abból a tapasztalatból fakad, hogy a mai író szívesen kombinálja a műfajokat, lépi át a tradicionális határokat, teremt új műfaji variánsokat, ámde ahhoz, hogy kombináljon, ismernie kell a műfajokat, hogy szakítson a tradicionális formákkal, ismernie kell azok határait, hogy újszerűségével provokáljon, ismernie kellene az előzményeket.

Tény azonban az is, hogy a posztmodern irodalomban a formák olyasfajta proliferációja figyelhető meg, melynek tempóját nem követhette az elmélet. Azaz: a hagyományos műfaji kategóriák egy része valóban irrelevánssá válik a legújabb jelenségekre nézve. A XX. századot megelőző korszakra vonatkozóan viszont nem tagadják a műfaji kategóriák releváns voltát az utóbbi évtizedek nagy tekintélyű teoretikusai, Wellektől Ihab Hassanig.

S valóban: a műfaji normák sugallatai évezredekken keresztül járultak hozzá ahhoz, hogy a spontán önkifejezés érvényes és alkalmas formát ölthessen. Ihletet és támpontot nyújtott az is, ha az író ragaszkodott a kategóriákhoz, de az is, ha eltért tőlük. Tehát a műfaj vonzó és taszító, kontinuum és diszkontinuum formában is inspiráló lehetett. Az eposzra történő affirmatív allúzió a *Háború és béke*-ben éppoly értékteremtőnek bizonyult, mint a homéroszi eposzra történő ironikus-megkérdőjelező, lebontó „rájátszás” (*Ulysses*). A műfajok diakrón változásai, a műfajcsoportok módosulásai pedig új és új megszólalásmódok, új és új ábrázolási területek meghódítását jelentették.

A XIX. század középső harmadának epikus műfajai azért ilusztrálhatják eme elméleti tételeket, mert sosemlátott módon teljeskörű és speciális elrendeződésű műfaji hierarchia alakul ki, mely valóságos értékviszonyokat szimulál. Ez a korszak a viszonylagosan nagylétszámú olvasóközönség kialakulását is magával hozza. Jósika Miklós népszerűségével megindul, s Jókai sikerével csúcspontra is fut az olvasási kedv. Ebben is szerepe van a műfaji ismérveknek. Hiszen a műfaji minták, a regényírói eljárások ismétlődése mintegy megtanítja az olvasót az adott típusú műalkotás befogadására. Megkönnyíti az olvasást, elősegíti az olvasói figyelem koncentrálását a kívánatos pontokra. Lehetővé teszi az eligazodást a regények meglehetősen szövevényes világában. (A bonyolult, sokágú cselekményépítés nemcsak Eötvösre és Keményre, hanem Jósikára és Jókaira is jellemző.) A recepcióra vonatkozóan is érvényesek azonban az imént mondottak. Nemcsak a műfaji normák beteljesítése, hanem felborítása, ellenkezőjére fordítása is lehet olvasói siker forrása. Az egész megelőző „eposzi” kort parodizálja *A helység kalapácsa*, s ezzel nagymértékben befolyásolja az olvasói „elvárás horizont”-ot, amennyiben az eposzszal kapcsolatosan annak érvényességi körét csökkenti. Hasonló funkció

tulajdonítható a *Termelési regény*-nek, mely a megelőző évtizedek sajátos műfaji változatával számol le, s egyúttal más olvasói elvárásokat is „megtépáz”.

Persze, nemcsak ironikus-parodikus meghaladásra van példa. Az 1850-es évek derekára olyannyira rögzül az olvasókban a romantikus regény kialakította műfaji „elvárás”, hogy a megszokott Jókai, Jósika típusú elütő változat nem is képes tartósan figyelmet kelteni. Gyulai s még néhányan, s ők is nyugati kritikusok nyomán felismerik Gogol és Turgenyev újdonságát, de amikor 1857-ben megjelenik az *Egy régi udvarház utolsó gazdája*, talán éppen azért nem arat közönségsikert, mert eltér az ekkorra már begyakorolt olvasói rutin várákoszásaitól a maga egyszerűségével, hétköznapiságával. A magyar Sue-követők (Kuthy Lajos, Nagy Ignác) ugyancsak a köznapi, csaknem naturális valóságból indulnak ki, s ennyiben ők is tarthatnának érdektelenségtől. Ők viszont a szürkeségtől, unalmasságtól (éppen nem függetlenül Sue-től) a borzalmak, a nyomorromantika túlzásai révén igyekeznek megszabadulni.

Az, hogy a Jósika- és Jókai-regényeken nevelődő magyar olvasóközönség egyúttal V. Hugo, Dickens, W. Scott rajongója is, nem azt jelenti, hogy valamiféle mechanikus megfeleltetés volna lehetséges a magyar regényírók és nyugat-európai ihletőik között. Thibaudet közmondásossá vált megállapítása szerint: egy műfaj törvényeivel összhangban alkotni annyit tesz, mint kitágítani ennek a műfajnak a kereteit.<sup>2</sup> A *Magyarország 1514-ben* a maga történelembölcseletével már egyedi variáció a scott-i műfajra, az *Őzvegy és leánya* balladaisággal dúsitott változat stb. A *Buda halála* sem csak a hagyományos eposz némely követelményének tesz eleget, hanem modern emberszemléletével, a XIX. századi politika tapasztalataival, regényszerű, elemző látásmódjával tágít is az eposz lehetőségein.

Ez a sokféle módosulás a műfaj szüntelen alakváltozásához, évek, évtizedek során jelentékeny átalakulásához vezet el, a sok-sok műfajban lejátszódó számtalan folyamat pedig magának az irodalomnak a mozgását adja vissza. Minden egyes műalkotás tehát, mely valamely műfajhoz bármilyen módon (konformitás, variáció, innováció, antagonizmus) kötődik, s ismertségre tesz szert, mint e műfaj reprezentánsa, a műfaj új stádiumát jelenti.<sup>3</sup> A *János vitéz*-

nek sok eleme mutatható ki a Petőfi előtti népies verses epikából, a népmeséből, a tündéres romantikából, ámde általa a népies verses epika új korszaka is kezdődik. Ugyanez áll a *János vitéz*-t időben követő, s hozzá egyébként is kapcsolódó *Toldi*-ra, mely szintén új korszakot nyit a műfaj történetében. Valamely új periódus kezdete azonban nem jelenti egyszersmind a megelőző lezárulását is. A *János vitéz* például nem veszíti el inspiráló erejét a *Toldi* után sem, ihleti Arany *Rózsa és Ibolyá*-ját, sőt Vajda 1884-ből való *Ábel és Aranká*-ját.<sup>4</sup>

„Mikor egy új műalkotás jelenik meg a művészetben, ezzel olyasvalami történik, mint ami, épp ezáltal, éppúgy megtörténik szimultánul, mindazokkal a műalkotásokkal, melyek ezt az újat megelőzték.”<sup>5</sup> Maga a folyamat azonban teljes pontossággal nem követhető végig. Számon tartunk ugyan inspirációkat, kimutathatók bizonyos hatások, de egy-egy jelentős mű igazi részvétele az irodalmi „sor”-ban nem rekonstruálható tökéletes bizonyossággal. Az 1850-es évek egyik reprezentatív műfajának, a Kemény, Csengery, Gyulai által képviselt esszének a kisugárzása például nehezen behatárolható. Szűk kör műveli, legalábbis a Carlyle-, Macaulay-féle klasszikus változatában, s viszonylag röviden virágzik. Egy-két évtized múlva új életre kel (pl. Asbóthnál), igazi újjászületése azonban a XX. századig várat magára (Szekfű Gyula, Németh László). (Ebbe az áttekintésbe csak azon a címen kerül e műfaj, hogy Kemény-féle változata, például és főleg *A két Wesselényi*, szoros szálakkal kapcsolódik az epikához.)

## 2. A műfajok létezés módja a nemzeti irodalmakban

Mindez ahhoz a felismeréshez vezet, hogy ha a magyar műfajok is szüntelen átalakulásban, szinte azonosíthatatlan módosulásban vannak, akkor a korabeli vezető európai irodalmak műfajaitól is szükségképpen térnek el. Anélkül persze, hogy valamiféle műfaji normák nemzetközi analógiáit, bizonyos tendenciák rokonságát

tagadnánk, mégiscsak ténynek kell elfogadnunk, hogy a nemzeti alapon történő műfajkutatásnak („genre studies on a national basis” – ahogy Fowler mondja<sup>6</sup>) mellőzhetetlen feladatai vannak. Az iménti megjegyzések a magyar regény, verses epika, esszé változataira magukban elegendők volnának ahhoz, hogy a kortársi európai irodalmaktól eltérő sajátosságokat tükröztessenek.

Tulajdonképpen (s ismét Fowlert idézzük) az egyes nemzeti irodalmak egy elképzelt, ám soha és sehol nem létező ideáltípus regionális variációi, amelyek a helyi tradíció, kulturális meghatározottságok, rokon műfajok stb. speciális erőterében nyerik el arcukat. Egyes művek esetleg kivonhatják vagy igen nagy mértékben kivonhatják magukat a lokális determinánsok hatása alól, egész műfajok azonban soha.<sup>7</sup> A *karthausi*-nak sok eleméről volna kimutatható egyezés a korabeli francia, angol stb. regénnyel. A magyar regény, vagy akár csak Eötvös regényírói oeuvre-je már mindenképpen eltérő variánsa az európai képletnek.

Természetesen, a helyi determináns tényezők között nem lebecsülendő jelentősége van bizonyos közeli vagy éppen távoli műfajoknak. A *karthausi*-ban például fellelhetők a korabeli magyar lírára emlékeztető mozzanatok, az 50-es évek derekától Arany epikájában, a *Daliás idők* második kidolgozásában, a *Csaba*-ban tettenérhető a Kemény-regények inspirációja. S erre a XX. században is akad példa: ismeretes Ady lírájának formáló hatása a kortársi regényre (*Az elsodort falu, Tündérkert*), vagy Tandori nyelvszemléletének továbbélése legújabb epikánkban.

Hasonló kontextusban képzelhető el új műfajok létrejötte is. Ez legtöbb esetben nem is köthető egyetlen alkotáshoz, hiszen megközelítő, azaz a műfaji ismérveket előbb kisebb, majd nagyobb mértékben felmutató változatok fokozatosan szoktak elszaporodni, s maga a pillanat nehezen jelölhető meg, melyben az új műfaj megjelenik. Ámbár a tárgyalt korszakban erre is van példa. (A byroni műforma felbukkanása Arany *Bolond Istók*-jával 1850-ben.)

A magyar novella kialakulása a XVIII. század végéhez köthető, talán Kármán *A kincéső*-jához (1794). Ez azonban még nem jelenti a műfaj produktivitásának kezdetét. Az 1810–20-as években válik folyamatossá és magas szintűvé a „novella-termelés” Kisfaludy Károlynak, Fáy Andrásnak s a kisebbeknek köszönhetően. Egyöntetűen nívós, sokféle, gazdag novellairodalomról azonban csak a

40-es évektől beszélhetünk, amikor is kiszélesedik a publikációs lehetőség, s Eötvös, Jókai mellett rangos novellisták sora nő fel (Kuthy, Obernyik, Tóth Lőrinc, Lauka Gusztáv).

A magyar novella a 20–30-as évektől számítható emancipálódását az a fajta sokarcúsága is indokolja, amelyet más műfajoktól átvett képletek és funkciók biztosítanak. Az új műfajok általában is gyakran egy vagy több régi műfaj transzformációjaként jelennek meg. S ez áll a magyar novellára is a múlt század első felében. Kisfaludy Károly *Mit csinál a gólya?* című elbeszélése, vagy Fáy Andrásról *A hasznosi kincssásás* (mindkettő 1824-ből való) az adomára épül. Kölcsey 1837-es *A vadászlak* című elbeszélése a francia vagy német szalonregény és romantikus regény elemeit ötvözi. Ahogy Bajza *Ottília*-ja is tulajdonképpen regénytémát dolgoz fel, azaz a novella speciális jellemzőivel adós marad, s még Bérczy Károly is regénytémát ír meg *Életutak* című elbeszélésében. Vörösmarty novellája, *A holdvilágos éj* a népmesét idézi, Jósika Miklós *A váradi diák*-ja és Kiss Károly *A szép juhásznő*-ja a történelmi témának (ez utóbbi némileg a rege műfajának) örököse. Eötvös elbeszélése, az *Egy tót leány az alföldön* életképi elemeket használ fel, ám a *Téli vásár*-ban a hasonlóképpen a népeletet bemutató keret vadromantikus cselekménymozzanattal bővül. (Ami gyakori Szigligeti népszínműveiben is.)

A verses regény a kortársi prózaepikától nyer ösztönzést valószínű és hétköznapi cselekményelemeihez, a komikus eposztól az álpátoszhoz és a parodikus futamokhoz, miközben követi a lineáris történet-elmondást elutasító európai epikai hagyományt (Rabelais, Sterne) is. Ebből a szempontból az új műfaji változatokban többfajta műfaj történeti „réteg” különíthető el. Arany epikájában tehát a két meghatározó formai hivatkozás, Homérosz és Byron mellett több minden: Vergiliusztól Tassón át Gvadányiig, Petőfiig, sőt Puskinig. Az egyes művek ezek különböző arányát mutatják fel, s szinte megszabják az adott mű milyenségét. Ahogy a *Toldi szerelmé*-ben elhalványul Homérosz hatása, s felerősödik a Tassoé, a Shakespeare-drámáké, ahogy a *Katalin*-ban Byron és Vörösmarty együttes ihlete érzékelhető, ahogy a *Toldi*-n Homérosz és a XIX. századi európai népiesség oly összhangzóan tud osztozni, az nem kis mértékben e művek műfaj történeti determináltságát is jelenti.

### 3. A műfajok elhalása–továbbélése

A műfajok kialakulásánál is összetettebb elhalásuk folyamata. Természetesen a két dolog össze is függ, hiszen legtöbbször egy műfaj eltűnése nem más, mint „szétolvadás”, azaz egy vagy több műfaj születése gyanánt fogható fel. Amint egy műfaj kezdi kimeríteni a maga lehetőségeit, ritkulni kezdenek újszerű variációi, s eljárásainak és értékhangsúlyainak olyan belső átrendeződése figyelhető meg, ami nemcsak az adott műfaj fejlődésének utolsó, hanem egy vagy több új műfaj kibontakozásának első fázisa. Van példa egyszerű felhígulásra, rutinszerűvé válásra: a történelmi regény, mely Eötvösben, Keményben éri el csúcspontját az 1840–50-es években, Mikszáth Kálmánnal, Gárdonyival, Herczeggel a kimerülés stádiumába jut. Krúdy tisztán XIX. századi elemekből építkezik (Mikszáth, az *Anyegin*), de nemcsak utolsó a későromantikus próza képviselői közül, hanem első is valamiféle modernség intonálói között. Ezek a folyamatok a kortársak számára „láthatatlanok”, mert a műfaji vonulatok csak utólagos, szubszekvens nézőpontból érzékelhetők.

A múlt század középső harmadában az eposz elhalása, illetve átalakulása a meghatározó műfaj történeti fejlemény. Hiszen irodalmunk alapvető értékei kapcsolódnak Vörösmarty, Arany eposzának mondott műveihöz. Az eposziságból sokminden átkerül a továbbiakban a történelmi regénybe (*A kőszívű ember fiai*, *Egri csillagok*), hogy aztán a XX. század közepén meglehetősen váratlanul (bár a hagyományos népies epika útját bejárva), s a felismerhetetlenségig átalakulva, s mégis igen sokat megőrizve a Vörösmarty-féle változathoz, a magyar líra egyik csúcsteljesítményének (Juhász Ferenc) váljon szerves alkotó elemévé.

Az eposz XIX. századi elsorvadása, természetesen, módosítja a szignifikáns műformák egyensúlyát, munkamegosztását, s a továbbra is lényeges funkciók más műfajokban élnek tovább, például és főképpen a történelmi regényben. Hasonló funkcióátruházás történik a múlt század derekán annak következtében, hogy nincs kiemelkedő drámairodalmunk, holott e kor igényli a tragikummal való szembenézést. E hiányérzetet nemcsak a *Bánk bán* kultusza

mutatja, hanem az is, ahogyan epikus műfajokban jeleníti meg a tragikumot Kemény és Arany (*Buda halála, Toldi szerelme*).

Ahogy a műfaj születését sem mindig könnyű egyetlen dátumhoz vagy műalkotáshoz kötni, úgy a műfaj megszűnését, „kimúlás”-át sem lehet mindig egyértelműen konstatálni, éppen a különböző utód-műfajokhoz kapcsolódó számtalan egyedi változat miatt. A Jósika–Kemény–Eötvös-féle történelmi regény csak a század közepső harmadában produktív, a későbbi variánsok (Mikszáth, Gárdonyi, Herczeg) kevés hasonlóságot mutatnak vele már csak azért is, mert a Walter Scott-i őstípustól jócskán elütő Jókait követik. A történelmi regény Móricz Zsigmond-féle, Laczkó Géza-féle, Kodolányi-féle XX. századi újjáélesztése már nyilvánvalóan egyedi képződmény, talán alműfaj (subgenre), melynek több köze van más műfajokhoz, mint Walter Scotthoz. Cseres Tibor *Vízaknai csaták*-ja – hogy egy viszonylag friss variációra utaljunk – a dokumentarista műfajok „vérátömlesztés”-ével igyekszik elevenségét megőrizni.

Az Arany-ballada „tetszhalála” teljességgel egyedi, s nem is könnyen magyarázható eset. A balladatermő éveknek 1857-ben szakad vége. Talán úgy érezte Arany, hogy kiaknázta a műfaj lehetőségeit, vagy csak egyszerűen más felé fordult az érdeklődése. Aligha számba vehető személyes okok is gátolhatták, különböző sértődések, félreértések. Ilyesmire lehet következtetni például Jókaihoz 1856 decemberében kelt leveléből, amely időpont után két évtizedig jóformán nem írt balladát: „Kakas-balladádon – akár te írtad, akár Sárosi – jót neveltünk – én kivált igen hív paródiáját látom benne saját sületlen balladáimnak, döcögő mértékemnek, rossz asszonáncaimnak stb., mi engem nagyon mulattatott.”

Lehet, hogy a kirobbanó siker és elismerés is feszélyezte, gátolta a tovább indulásban. Esetleg abból is megsejtett valamit, amit Németh G. Béla fejteget a balladák hatásáról: „Hihetetlen lelkesedés fogadta őket. A nemzet elnyomói fölötti erkölcsi fensőbbiségét és nagyságát ünnepelte bennük. A nemzeti érzés, akarat omnipotenciájának illúziójában élt a korszak. Nem ritka, s magát kegyetlenül megbosszuló illúzió nehéz sorsú kis népek tragikus korszakaiban.”<sup>8</sup> Az bizonyos, hogy a többség a zsarnokellenes, illetve a hazafias mondandót érzekelte és ünnepelte a Bach-korszakbeli Arany-balladákban. Az önvizsgálatra készítő, egyéni

erkölcsi éberségre intő, a személyiség nagy morális dilemmáira koncentráló, s ily módon az egyetemes etikai emelkedést szolgáló *A hamis tanú*, *Árva fiú*, *Ágnes asszony* inkább csak a szakemberek elismerését váltotta ki. S a 60-as évek elején már csak egyetlen ballada születik, a *Toldi szerelme* betétjének készült *Endre királyfi*.

Az anekdotának kiemelt a szerepe a múlt századi magyar irodalomban, folyton gyengülő formában él tovább a XX. században, látszólagos kimúlásáig. Sokak számára váratlan újjáéledése Esterházynál, valószínűleg, nem pusztán egyéni, alkati vonásokkal magyarázható, s nem is csak politikai okokkal, hanem általánosabb fejlődéstörténeti összefüggései is lehetnek ennek, legalábbis erre mutat Hrabal, Vargás Llosa példája. A modernizmus, az avantgárd visszahúzó erőt látott a tradícióban, a posztmodern kor (sőt már a másodmodernség) írói viszont felismerik, hogy a „tradíciók megőrizte minták tudatosítása nélkül lehetetlen megtapasztalni az irodalmi írás feltételezettségét.”<sup>9</sup> Az anekdota-hagyomány átörökítése egyébként az egyik legszemléletesebb példája annak, amit a műfajok egymásba való átfejlődésének mondhatunk. (Kb. ennek felel meg a többek által használt „generikus transzformáció” terminus.) Az irodalom kontinuitása ugyanis nem csekély mértékben ilyen „családfák” megrajzolásával (ez is Fowler kifejezése) illusztrálható. Természetesen egy sor régi strukturális konvenció eltűnik, tartalmi mozzanatok azonban megőrződhetnek több metamorfózison keresztül. Kisfaludy Károly *Súlyosdi Simon*-jától Tömörkényig ez sokféle változatban végigkísérhető az anekdota esetében, s hogy ennek milyen erős a vonzása, arra aligha találhatni jellemzőbb példát annál, hogy az alkatilag éppen nem ehhez a vonulathoz tartozó Madách sem tudja kivonni magát a hatása alól, amikor is megírja a *Dúló Zebedeus* kalandjai-t.

Az irodalom radikális megújítása azután sok esetben úgy történik, hogy az írók, a kiemelkedő géniuszok leásnak a hagyományba, a múltba (az *Ószövetség* hatása Ady kései lírai formáira, a történelmi dráma ihletése Sütő Andrásnál, ez utóbbi verses, shakespeare-i változatának újjáéledése T. S. Eliotnál, s talán az ő hatása rá Székely Jánosnál), ismét régi műfajok jönnek divatba, de (persze) a régi műforma jelentékeny átalakulásával.

#### 4. A műfaji hierarchia – a műfajok munkamegosztása

A diakrón szemlélet jegyében az irodalom mutábilítása nem elsősorban fejlődésként írható le, hanem úgy, mint olyan folyamat, melynek során központinak számító műfajok háttérbe szorulnak, mások előtérbe kerülnek, miközben minden egyes műfajban olyan átalakulások jönnek létre, melyek fokenként megváltoztatják az egyes műfajok jellegét. Ezért beszélhetünk a XIX. században olyan eposzról, amely már nem eposz igazán (*Buda halála*), s olyan „modern” regényről (Jókai, Kemény), mely még nem az a nyugat-európai vagy az orosz standard szerint. A műfajok tehát nem hogy nem merev kategóriák, mint korábban szokás volt hinni, hanem az állandó transzmutáció állapotában vannak.

Az egyes nemzeti irodalmak műfaji hierarchiája azután többnyire speciális. Az oroszoknál és a magyaroknál a verses epika tovább él a XX. században is, a finneknek a regény csak a XIX. század végére emancipálódik. Az európai összevetésben Arisztotelész óta középponti helyzetű tragédia nálunk sohasem játszhatott hasonló szerepet. Erkölcsi és nemzeti megfontolásból, e hiányt pótlendő, próbált az akadémia a múlt század második felében történelmi tragédia írására ösztönözni pályatételek kiírásával, természetesen eredménytelenül, hiszen a kezdeményezés túlságosan kései, vagy túlságosan korai volt.

Az értékrend megváltozása, a verses epikáról a prózára történő hangsúlyátolódás, mely az 1830-as évektől az 1860-as évekig játszódik le, jellegzetes példája a hierarchia módosulásának. A népnemzeti csoport, mely az irodalom (Sötér kifejezésével) polgárosítását nemzeti alapon szerette volna elvégezni, azért preferálta a verses műfajokat, mert azok, valamint a folklór, s általában a nemzeti kulturális múlt révén vélte biztosíthatni a szerves fejlődést a jövevény műfajnak tartott regénnyel szemben.

A Gyulaiék által sugallt műfaji hierarchiának azonban korántsem volt oly mértékig paralizáló a hatása, mint hinni szokás. Részben azért, mert állandóan történtek kísérletek a verses epika modernizálására (pl. a verses regény), részben azért, mert az irányzat

vezéralakja, Gyulai maga írja meg 1857-ben az *Egy régi udvarház utolsó gazdájá-t*, mely az európai, a turgenyevi, gogoli, balzaci prózaváltozat egyetlen remekműve marad a XX. század elejéig. Tehát maga Gyulai is, aki pedig nem engedékenységről, rugalmasságáról volt nevezetes a későbbiekben, csak orientáló, és nem kizáró, tiltó szerepet szánt a műfaji értékrendnek.

Gyulainak ez a regénye egyébként a műfaji minták egymásba való átjátszásának is érdekes esete. Pontos, elemző lélektaniséga, egyszerű, tárgyias nyelve mellett is magában foglalja nemcsak a *Toldi estéje*, hanem a *Don Quijote* hagyományrétégét is. (Amivel éppoly kevésbé kockáztatja a regényszerűséget, mint Balzac a *Goriot apó*-ban a *Lear király* allúziókkal.) Gyulai regénye szomorú példája annak is, hogy ha az olvasóközönség és a kritika felkészületlen a kánon megváltoztatására (a Jókai-regény és a verses epika túlsúlya folytán) és senki nem ismeri fel az újszerű, a műfaj történeti jelentőségű művet, akkor az jó darabig hatástalan maradhat.

Az időben tartósan egymás mellett létező műfajok közötti viszonyulásokra, természetesen, számtalan példa említhető, ha nem is oly szemléletes mindegyik, mint a Gyulai-regény és a *Toldi estéje*. E két mű viszonya kiegészítő-nyomatékosító jellegű, hiszen Gyulai regénye részben a *Toldi estéje* hatására, s annak lényegét modern környezetbe helyezve variálja tovább. Szinkron létező műfajok viszonya lehet tézis-antitézisszerűen tagadólagos, ahogy *A helység kalapácsa* kimondva-kimondatlanul a Vörösmarty-féle romantikus eposziséggel kerül szembe diametrálisan. Ilyesfajta antiműfajok végigkísérik az európai irodalom történetét az antik komikus eposztól a XX. századi antiregényig.

Ezeknek a műfaji kapcsolódásoknak az alapeleme az élesebb vagy szolidabb szembenállás, s ezen a skálán eljuthatni az egészen szelíd, a saját művekkel kontrasztot alkotó műfaji változatig, amilyen Aranynál a *Pázmán lovag*, melyet maga a szerző vígballadának nevez. (A kontraszt alapja ezúttal a retorikai inverzió.) Maguk az ellenműfajok igen lényeges szerepet játszanak a műfajok történetében (*Tristram Shandy*, *Ulysses*), s nem egy esetben paradigmaváltásszerű fordulathoz vezetnek. Nálunk az 1840-es években van ilyen szerepe a két eposzparódiának (*A helység kalapácsa*, *Az elveszett alkotmány*), s majd csaknem másfélszáz év múltán a *Ter-*

*melési regény*-nek, mely (részben legalábbis) szintén parodikus antiműfajként nyit új korszakot.

Múlt századi regényfejlődésünk során többen önnön műveik ellentételezésével, kontraszt alkalmazásával jutnak el újabb variánsokig. Kemény végig szembeállítja történelmi témáit és jelenkori regényeit nyelv, modor dolgában is. Arany mindegyik nagyepikai művében új perspektívát, új horizontot hódít meg, s értékreteremtő lehetőségeit fokozza azáltal, hogy sosem ismétli meg önmagát.<sup>10</sup> Legjellemzőbb dokumentuma ennek, hogy a *Toldi* három része három teljesen különböző szemlélethez, alműfajhoz tartozván ellenpontozza egymást. Ez a példa igazolhatja talán legmeggyőzőbben, hogy minden műfaj, alműfaj, műfaji variáns eltérő, új meg új lehetőséget teremt, hiszen nyelvi és szerkezeti, szemléleti és hangulati stb. meghatározói révén közvetlenül modulálja a műalkotássá váló élményt.

A műfajok létformájának szinkrón és diakrón vizsgálata tehát az irodalom működésének leglényegét érinti. Az irodalmi fejlődés így módon nem más, mint a rendszert alkotó műfajok kölcsönviszonyának szüntelen módosulása, a formai eljárások és funkciók szakadatlan kontrasztba kerülése, s ennek révén elhasonulása a megelőző állapottól<sup>11</sup>, azaz a rendszerek folyamatos cseréje. A formák tehát nem hirtelen és nem egészükben cserélődnek ki, s megújulásuk forrása nem egyszer a tetszhalott alakzatokhoz való módosított formájú visszatérés. Nem elsősorban a formák cseréjéről, sokkal inkább új funkciójukról van szó, hiszen a megváltozott funkcióban szereplő, de valami korábbira alludáló eljárás (vö. az anekdotáról fentebb mondottakkal) a műfaji kiteljesedés és megújulás biztosítója.

IV.  
EGY MÚLTBA FORDULÓ  
ÉS ELŐRE MUTATÓ  
MŰFAJ LÉTFORMÁJA  
(MEGJEGYZÉSEK  
AZ ARANY-BALLADÁRÓL –  
DIAKRÓN MEGKÖZELÍTÉSBN)

*1. Az eltérő műfaji inspiráció  
mint az Arany-balladák típusainak  
meghatározója*

E balladákkal kapcsolatban alapvető elhatárolások és meghatározások is hiányoznak. Már régen kialakult ugyan azoknak a verseknek a köre, amelyeket a balladákhoz szokás sorolni, az elkülönítés kritériumai azonban meglehetősen különfélék. A legutóbbi időkig is a balladák közt adják ki például a *Hunyadi csillaga* című költeményt. Igaz, Arany azt a megjegyzést fűzi hozzá, hogy előhang „akart lenni a Hunyadi balladakörhöz”. Formája, alkata azonban egészen elüt a balladaitól. A *Both bajnok özvegyére* vonatkozóan is van egy Arany-nyilatkozat: „Első darabja lett volna egy Hunyadi balladakörnek, melyből azonban csak Szibinyáni Jank, V. László és Mátyás anyja készült el.” Maga a mű viszont (az

indító és záró versszakot leszámítva) az özvegy panaszából, pusztá monológból áll, tehát elég távol van a balladaiságtól.

Hagyományosan a történelmi balladák közé iktatják a *Szent László*-t, melynek pedig Arany adta alcíme is „Legenda”, s előadásmódja is kevés hasonlóságot mutat a balladával. Még a *Pázmán lovag* hovatarozása is kétséges. Igaz, hogy a költő víg balladának nevezi, de beilleszthető *A tudós macskája*, *A fülemüle*-típusú vidám, rövid epikus versek közé.

E bizonytalanság oka (részben legalábbis) az, hogy Arany nagyon is különmű, nyelvben, világképben, kompozícióban stb. szerfölött elütő balladákat írt, s az egymástól távoleső változatok esetében nem könnyű megvonni a műfaji határokat. Ezt érezve, a balladák elemzői kezdettől fogva kísérleteket tettek a balladák csoportosítására, hogy ily módon az egyedi eltéréseket rendszerezék. Már a múlt században (Greguss és Beöthy) különbséget tesznek önálló és nagyobb műbe szőtt (a *Zács Klára* és az *Endre királyfi* betét a *Toldi szerelmé*-ben), történelmi tárgyú és népeletből vett balladák között. (Megnevezve a kivételeket: az egyetlen idegen tárgyú balladát, a *walesi bárdok*-at, az egyetlen vígballadát, a *Pázmán lovag*-ot.)<sup>1</sup>

A különböző változatokban visszatérő tematikus rendszerezést haladja meg Barta János, aki a történelmi balladákat a vers szemhatára, világképe, valóságtudata alapján különbözteti meg. Szinte mesei, mondai, legendai szemlélet jellemző a *Rozgonyiné*-ra, a *Mátyás anyjára*-ra: a költő „kis méreteken gondolkodik, konkrétan jelenet, az eseményeket az egyszerű ember számára is felfogható okokkal motiválja, egyszerű, a naiv gondolkodás számára elfogadható embertípusokat léptet fel.”<sup>2</sup> A báj, a naiv, a bensőséges esztétikai értékek az uralkodók. A másik csoportba (Barta szerint) a lovagi-heroikus balladák tartoznak. A *Szibinyáni Jank*-ban, a *Szondi két apródja*-ban, a *Zács Klára*-ban a motiváció eszmei, érzelmi szempontból mélyebb. Végül a harmadik csoportba csak két ballada sorolható, *A walesi bárdok* és az *V. László*. Ezek hősei összetett egyéniségek, akiken a bűntudat bomlasztó hatása figyelhető meg. (Ebben a változatban a mélylélektani szemlélet nyilatkozik meg.)

Az Arany-balladák új és új kiadásai is ragaszkodnak (jobb híján) a tematikus tagoláshoz: történelmi balladák, Hunyadi-balladákör,

népi balladák stb. Újabb distinkciók is születtek, például Sőtérnél a „csoportos ballada” megjelölés a *Hid-avatás*-ra és *Az ünneprontók*-ra.<sup>3</sup> Újhelyi Mária *A varró leányok* elemzésében epikus, lírai és drámai balladákat különít el. Epikusnak nevezi a színhely- és időpontváltozásokkal tagoltakat, melyekben az elbeszélte történeten van a hangsúly (*Török Bálint, A kép-mutogató*). A lírai ballada nem a cselekményre, hanem annak következményeire koncentrál (maga Arany ezt emelte ki: nem az eseménysor a lényeg, hanem annak hatása az emberre), a lelkifurdalás okozta torzulásokra, hallucinációkra, víziókra (*Ágnes asszony, A walesi bárdok*). A drámai ballada voltaképpen miniatűr tragédia, rövid idő alatt, azonos színhelyen játszódik le (*Tetemre hívás*).<sup>4</sup>

Szegedy-Maszák Mihály ballada és románc tradicionális szembeállításából kiindulva a térbeli változásokkal, időbeli kihagyásokkal, párbeszédekkel operáló szűkebb értelemben vett balladákat (*V. László*) különbözteti meg a folyamatos előadású, általában derűsebb színezetű, románc-szerű változattól (*Mátyás anyja*).<sup>5</sup>

Felhasználva a korábbi rendszerezések tanulságait, célszerűnek mutatkozik azt a tényt venni alapul, hogy a balladák közé sorolt epikus költemények meglehetősen különböző műfaji, tematikai és élményi inspirációra születtek, ezért látszólag kevésbé összetartozó művekkel van dolgunk. A sokat emlegetett balladái homálynak, szaggatottságnak például semmi nyoma a *Szibinyáni Jank*-ban, a *Rákócziné*-ben. Ennek magyarázata főképpen az, hogy az egyes balladaváltozatok egy-egy jól körülhatárolható műalkat ösztönzésére jöttek létre. (Kayser a német ballada történetéről szóló monográfiájában meghatározónak tartja a bizonyos speciális műfajváltozatokhoz, a végzetdrámához, a lovagdrámához, a novellához, az anekdotához való kapcsolódást.)<sup>6</sup> Ennek a felismerésnek az alapján próbálkozhatunk meg mármost az Arany-balladák csoportosításával.

A legnépesebb vonulatot a népinek nevezhető balladák alkotják, amelyek (magától Aranytól tudjuk) a magyar, az ún. alföldi balladáktól nyertek ihletést. Ilyenek Arany első balladáit (*A varró leányok, Szőke Panni*), s a későbbiekben is népi, falusias a téma, a színhely (*A hamis tanú, Tengeri-hántás*), népi-paraszti a nyelv, és hangsúlyos, szótagszámláló, magyaros a versforma. Megfér ezzel a szemléletkörrel az analitikus, mélylélektani módszer (*Az árva fiú*,

*Ágnes asszony*) éppúgy, mint az irracionális világkép (*Az ünneprontók*). A hézagosság, kihagyások a székely, illetve a skót népballadákkal mutatnak rokonságot.

A következő típus is sok specifikusan balladai vonást tüntet fel (tömörítés, párbeszédesség, síkváltás), legfőbb ihletője azonban Shakespeare. Tehát drámai: egy jelenet vagy jelenetsor áll a középpontjában (*Tetemre hívás, Éjjeli párba*). A nyelv nem népies, hanem a tragédiák, Shakespeare és Katona, valamint a romantika emelkedett hangját idézi. A költő nagy ambícióval törekszik pszichológiai folyamatok visszaadására (*V. László, A walesi bárdok*).

E két „balladás” versegyüttestől szembetűnően elválik reformkori irodalmunk történeti tárgyú kisepikájának, távolabbról a históriás éneknek a nyomait magán viselő *Török Bálint, Az egri leány*. Témában s részben stílusban is a régiségből merítenek. Felépítésük jelenetező, de ugrások, titokzatosság nélkül (*Zács Klára, Endre királyfi*). A megszólalásmód hol népies, hol régies, a verselés hangsúlyos, magyaros, esetleg bimetrius (*Szondi két apródja*). Léggörük tragikus, de nem leverő, inkább katartikus hatású.

Hasonló módon reformkori történelmi kisepikánkhoz kapcsolódik a románcos balladák csoportja (*Szibinyáni Jank, Rákóczi*). Az előző változattól eltérően derűs színezetűek, hanghordozásuk népies, olykor egyenesen népdalszerűen könnyed, verselésük hangsúlyos (*Rozgonyiné, Mátyás anyja*).

A romantikus ballada gyűjtőnév alá foglalhatók azok, amelyek a kísértetballada, Bürger, a rémromantika, Goethe bizonyos balladáinak hatását mutatják (*A honvéd özvegye, Bor vitéz*). Az időmértékes verselés dominál, s a romantika nyelvi jellemzői. Léggörük borzongatóan tragikus, még ha ezt némi ironia színezi is (*A képmutogató*), vagy a nagyvárosi élet mindennapisága fokozza le (*Hídavatás*). Világképük nem olyan módon mágikus, mint *A hamis tanú-é* vagy *Az ünneprontók-é*. Az irracionális jelenségek a hősök tudatállapotára vezethetők vissza.

Végül anekdotikusnak mondható a kétes műfajiságú *A méh románca* és a *Pázmán lovag* alkata. Ezek népies, dalszerű modorával összhangban van magyaros ritmusuk, naív szemléletük, derűs atmoszférájuk.

Arany 25–30 balladája tehát nem alkot egyneműsíthető egységet.

Olyan öt-hat alapváltozattal kell számolnunk, melyek között szintén nem húzható éles választóvonal, a szivárványszínek átmeneteire emlékeztet az az átjárhatóság, ami például a romantikus és a drámai változat szélső darabjai, a *Tetemre hívás* és *A képmutogató* között fellelhető.

Arany tehát nem annak révén alkotott maradandót a balladában, mintha valami végleges, klasszikus változatot dolgozott volna ki, hanem azért, mert a népballada, a Shakespeare-tragédia, a történelmi kisépika, a románc, a romantikus költői alakzatok és az anekdota műfaji indításait a Goethe-Schiller-féle német műballada, valamint a skót és a székely népballada ismeretéből merített általánosabb balladaképlettel elegyítette, s ezáltal nemcsak egyedi, csakugyan világirodalmi mércével is eredeti műalkatot munkált ki, hanem ezen belül az eltérő variánsok sokaságával tudott igazodni a kor kihívásaihoz, belső késztetéseihez és művészi, költői törekvéseihez.

## 2. A műfaj „barbárság”-a mint a nemzeti egyedítés eszköze

Aki az elmúlt évszázadban Magyarországon Arany balladáiról vagy akár csak a balladáról írt, szinte kötelezően Greguss Ágostnak *A balladáról* című, először 1865-ben megjelent könyvével kezdte vizsgálódásait. Greguss megállapításai valóban átmentek a köztudatba. Az is, ahogy a megelőző évtizedek nyugat-európai tudományos vélekedése alapján elkülöníti a XII. századi olasz, spanyol, francia madrigálszerű kisebb szerelmi költeményt (mely a XX. századi magyar irodalomban Villon-féle változata révén ismert) a XIV. századi történelmi, vitézi, szerelmi témájú angol és skót epikus népdaloktól, a szorosabb értelemben vett balladától. Az is, ahogy átveszi Erdélyi János okfejtését, mely szerint a ballada „rövidebb elbeszélő verses költemény... manapság is megvan táncsal és énekel együtt... Ezen dalokat közben éneklő s táncoló ifjúság szokta mondani bizonyos cselekvény közben, például mikor szeretőt vá-

lasztanak, egymást házasítják, vagy valami történeti eseményt utánoznak.”<sup>7</sup> Az is, ahogy szembeállítja a komor északi balladát derűsebb déli változatával, a románccal, s ballada és románc között választóvonalat húz: a ballada sejtető (Goethe kifejezését, a „Mysteriöse Behandlung”-ot „rejtélyes bánásmód”-nak fordítva), a románc világosabb, plasztikusabb; a ballada drámai, a románc inkább epikus; a balladát szaggatottság, a románcot folyamatoság jellemzi.

A műfaj eredetére nézve abból indul ki (s ezt Gyulai is annyira fontosnak véli, hogy nevezetes Arany emlékbeszédében is hangsúlyozza), hogy a klasszikus ókor nem ismerte a balladát, amely „modern” műfaj, melyet a néptől vett át a műköltészet. (A XX. században majd sokan kétségbe vonják a népballada elsőségét.) Greguss tehát középkori eredetű, keresztény gondolkodásmódot tükröző, nemzeti jelleget hordozó műfajnak látja a balladát, melyben a tragikum mozgatója a bűnbe sodró szenvedély, s a lelkiismeret, mely az embert önmaga bírójává teszi. Kétségtelen, hogy a tragikum antik, görögös értelmezése a végzetet vaknak, sőt egyenesen a kiválság irigyének tekinti, a keresztény eszmekörrel viszont a bűnbűnhődés logikája, a lelkiismereti önvizsgálat van összhangban.

A középkori parasztsballada a XIII–XIV. században alakul ki Európában (ezt Greguss még nem így tudta), amikor a földművelés fejlődése bizonyos vagyoni különbségekhez, s ezek olyan szociális ellentétekhez vezettek, amelyek családon belüli konfliktusokban öltöttek testet (szerelem tiltása, házasságra kényszerítés), ami a legrégebbi székely népballadákban is tükröződik, pl. a *Kádár Kátá*-ban.<sup>8</sup>

Megelőző korok hőseposzaihoz, hősénekeihez képest, amelyek csodás lényekkel vagy az ellenséggel vívott harcokról szóltak, a balladákban hétköznapi emberek ellentétei és vétkei járnak végzetes következményekkel. Erkölcileg tehát összefüggésbe hozhatók a középkori keresztény művészettel, de már Heinrich Gusztáv rámutatott, hogy az északi ballada a pogány hitregéktől és mitikus hősmondáktól örökölte rémes komorságát, szaggatott, töredékes formáját, a természetfeletti iránti hajlamát.<sup>9</sup>

Hasonlóképpen többen rámutattak, hogy az ún. ószékely balladák, amelyekben versszaknak és rímnek kevés nyoma van, a magyar versforma ősi, keletről hozott, tehát pogánykori sajátossá-

gát őrzik, a gondolatritmust. (Az ószékely balladákat, a *Barcsai-t*, *Molnár Anná-t*, *Kőműves Kelemenné-t* s a többi Greguss népballadáink legértékesebb vonulatának tartja. Ezeket csak az 1860-as években ismerte meg a közvélemény, így Arany is, s ekkor vont párhuzamot Erdélyi a hegyvidéken lakó skótok és székelyek világképe és művészete között.)

Talán a műfajnak ilyenféle, a kereszténység előtti korban gyökerező jellegével függ össze az, hogy amikor Percy 1765-ben közzéteszi a skót és angol balladákat, s amikor ennek hatására a műfaj az érdeklődés középpontjába kerül (főleg az angol és a német irodalomban), akkor a ballada kultuszát fokozza a pogánykori vagy annak vélt ossiáni énekek kiadása és népszerűsége. Az ősrégi, a feltételezések szerint a II–III. századból való írországi kelta mondatvilág ugyanúgy a dél-európai, görög–római ízlés világától függetlenül létező „barbár” népek epikájának maradványa, mint a középkori ballada előzményei. Herder, aki mind a Percy-féle balladákért, mind az ossziáni énekekért rajongott, szembeszállva Winckelmannnak a görögös szépségeszményt abszolutizáló álláspontjával, kiállt a nem a görög kultúra nyomán létrejött értékek mellett. Az arab, a skót, az amerikai indián művészetnek az antik eszménytől való eltérése számára azt bizonyította, hogy a barbárnak tartott népek is képesek magasrendű költészet létrehozására, hogy az arisztotelészi szépségeszmény körén kívül eső művészeteknek is létjogosultságuk van. (Aranyra különösen hathatott *Levélváltás Ossianról és a régi népek dalairól* című írása, melyben Herder a szaggatottságot, nyilván mint a görög folyamatosság, harmónia és szimmetria ellentétét, a folklór alapsajátosságának tartja.)

A ballada tehát azokban a nemzeti (barbár) epikai hagyományokban gyökerezik, amelyek az antik szépségeszmény körén kívül léteztek. A középkorban – ismeretes módon – amúgyis háttérbe szorult a görögös szépségeszmény, mint erre Hegel is rámutat: „A megostorozott Krisztus, aki töviskoszorúval a fején a vesztőhelyre cipeli a keresztet, rászegeztetik, majd gyötrelmes, lassú kínhalált szenved, nem ábrázolható a görög szépség formáiban.”<sup>10</sup>

A romantika tehát, amely a klasszikus normák ellen is lázadt, a középkorért is lelkesedett, s nagyra értékelte a népi-nemzeti, esetleg a kereszténység előtti korra visszanyúló ősi kultúrát és eszmevilágot, szükségképpen érezte a balladát igen régi, eszményi, szinte

mitikus műfajnak, a néptől származó alapértéknek. Ennek szellemében születik meg a modern, a XVIII. századi értelemben vett műballada, mely már közvetlen mintául szolgált Arany számára.

Bürger *Lenoré*-jának (1773-ban írta, egy évvel később publikálta) olyan hatása van, hogy ennek, illetve egy másik Bürger-balladának a megjelentetésétől számítják az olasz irodalomban a romantika fellépését. Zsukovszkij, az orosz romantika atyja is a *Lenore* nyomán teszi közzé nevezetes kísértetballadáját, a *Ludmilát* 1808-ban. Nálunk a hatás nem ennyire szembeötlő, de apró tényekben is árulkodó: Bürgert állítólag egy parasztlány dala ihlette meg, aki azonban csak néhány sort tudott, s Bürger a töredéksorokból alkotta meg balladáját, akárcsak több mint száz évvel később Arany a *Vörös Rébék*-et.

A műfaj „barbárság”-ával szemben érvényesül majd Aranynál a német klasszikus ballada hatása. A német műballada ugyanis nem mindenben hasonlít az északi (dán, skót, angol) balladára. Annak drámaiságával szemben erősen lírai színezetű. (Ez jól megfigyelhető Bürger *Lenoré*-jának egy olyan kései leszármazottján is, mint a *Bor vitéz*.) Percy gyűjteménye, az ossziáni énekek, a Herder által lefordított spanyol románcok nyomán indul a német műballada, de hamar a maga útjára tér, s Goethe–Schiller-féle virágkora a műfaj fejlődésének szintetikus csúcspontja. S bár a magyar irodalomtörténészek (már a kortársak is) kivételes buzgalommal igyekeztek bizonyítani Arany függetlenségét, sőt felsőbbrendűségét e világirodalmi rangú remekművekkel kapcsolatban, meglehetősen szembeűnő, hogy Arany (legalábbis balladáinak egy csoportjához) milyen sokat merített innen.

Goethéről, mint ismeretes, a Petőfi nemzedéke nem szívesen nyilatkozott melegen, holott – a lényegét tekintve – nagyon sokat tanult tőle. Arany esetében ez a kapcsolódás nemcsak azért nyilvánvaló, mert lefordította a *Ballada az elűzött és visszatért grófról* című Goethe-művet (s félig a *Tündérkirály*-t), s mert az előbbi erőteljes hatása érződik is a *kép-mutogató*-n. (Akkor is, ha közös forrásuk egy régi angol ballada: *The Beggars Daughter of Bednall Green*.) Fontosabb ennél, hogy Arany balladafelfogása milyen nagy mértékben rokon a Goethéével. Mindketten a műfaj népiességét hangsúlyozzák (Goethe ezt Herder befolyására teszi), valamint a zenei meghatározottságot, s mindketten szívesen dolgoznak fel

népmondai tárgyat az epikai végzetszerűség dominanciájával. Arany erre vonatkozóan Goethe *Tündérkirály*-át említi *Széptani jegyzetei*-ben.

Schiller hatását is háttérbe szorította a (talán Arany elsőségén féltékenyen őrökődő) magyar filológia. Ez az inspiráció nem is olyan átfogó, mint a Goethéé, ám le sem becsülendő. Felületi egyezések is vannak: felfedezhető bizonyos rokonság Schiller *Havasi vadász*-a és a *Szibinyáni Jank* között. A bűn és bűnhődés a témája az *Ibükosz darvai*-nak. A kezesség zsarnokképe tér vissza nem is egy Arany-balladában.

Lényegesebb ezeknél a Schiller-ballada részletekig menő kimunkáltságának, virtuóz verselésének ihletése, az a belső drámaiság, feszültség, ami a leginkább *A kesztyű*-ben érzékelhető. *A Tetemre hívás* ugyanígy egyetlen jelenetre épül, ugyanilyen kerekded, poénra hegyezett kompozícióba simulnak epikus és dialogikus elemei. (Schiller hatása elsősorban a shakespeare-i, drámai balladacsoportba sorolt Arany-művekben tapintható ki.)

Ez a német műballadakincs (Bürger, Uhland, Schiller, Goethe) egyébként hat nálunk már a XIX. század első felében is, hiszen a magyar és a székely népballada egyelőre ismeretlen. (Krizsa János *Vadrózsák*-ja 1863-ban jelent meg, néhány székely népballadát belőle egy-két évvel korábban tett közzé.) Kölcsey és Kisfaludy Károly, első balladairóink, ily módon a németek ihletésére indultak, de jelentékeny mértékben a továbbiak is: Czuczor, Vörösmarty, Garay, Petőfi. Ez utóbbiaknál a németes hatást elnyomja reformkori költészetünk romantikus retorikája, hazafias pátosza, s így jön létre az a sajátos műfaji változat (Czuczor: *Szondi*; Vörösmarty: *Búvár Kund*; Garay: *Kont*), amelyet Arany balladáinak egyik vonulatával teljesít ki az 50-es években. (A történelmi kisepika-szerű típussal.)

Arany balladái azáltal hoztak oly lényeges minőségi változást, hogy a hazai és a külföldi népballada indításait ötvözték a német és a reformkori magyar műballada tanulságaival oly módon, hogy megőriztek valamit a műfaj eredendő „barbár”-ságából. A műfaj hermetikussága és tárgyiassága olyasmire képesítette Aranyt, amire egyetlen más műalkat sem. Balladái aztán igen hamar elméleti visszaigazolást is kaptak. Az általa nagyra tartott Greguss Ágost balladakönyve más méltatásokkal együtt inkább bénítóan hatott

rá. Nemcsak annyiban, amennyiben némely magasztalások túlzottá fokozták önmagával szembeni igényességét, s ezzel némaságra kárhoztatták, hanem annyiban is, amennyiben igyekezett igazodni a róla kialakított képhez, s ez szűkítően hatott költői gyakorlatára. A ballada ősi, az antikvitás szépségisményén kívüleső hatásokra alapító indításai majd a kései korszakban kerülnek előtérbe.

### 3. Műfaji minták átalakulása a kései korszakban

Az *Őszikék* balladái minden korábbinál koncentráltabb alkotó tevékenység eredményeképpen, szinte csodaszzerű gyorsasággal születnek meg, ám Arany balladaművészetének módosulása több évtizedes emberi, költői, történelmi tapasztalat következménye. Tematikai, hangnembeli, eszmei-erkölcsi szempontból is átalakul sok minden: általában véve komorabbak, ridegebbek lesznek a versek, tömörebb, talányosabb a megszólalásmódjuk, nagyobb szerephez jutnak a babonás, mágikus világkép elemei.

Eltolódáshoz vezet ez az egyes balladaváltozatokon belül. A pályakezdéshez hasonlóan megnövekedik a népi tárgy és modor aránya. Szembetűnő a történelmi, az anekdotikus és a románcos ballada teljes hiánya, eltűnnek a derűsebb színek. A népi, mélylélektani típust a *Vörös Rébék*, *Az ünneprontók*, a *Tengeri-hántás*, a *Népdal*, a drámai-shakespeare-iest a *Tetemre hívás* és az *Éjféli párbaj*, a romantikust a *Híd-avatás*, *A kép-mutogató* képviseli. Magával hozza ez az egyneműbben tragikus színezetet (Péterfy Jenő az egész *Őszikék*-et a költő haláltáncának nevezi<sup>11</sup>), amire az öregedő Arany tárgyaltalan szorongása nyomja rá a bélyegét. Az ünnepelelt költő sivárnak, reménytelennek látja helyzetét, az általa legtöbbször tartott értékeket jövőtlennek érzi. Ennek borongása, olykor iszonyata üli meg a hátborzongató képeket (*Éjféli párbaj*, *A kép-mutogató*), a félelmetes ősi képzeteket (*Az ünneprontók*, *Híd-avatás*), az egyre áttekinthetlenebb világ kifejeződéseként. „Az a

bizonyos balladai homály itt már olyan sűrű, hogy alig látni benne: az epikus menetet szétszaggatják a hallucinációk.<sup>12</sup>

A székely és magyar népballadákhoz képest a skót és angol balladában igen erős a mágikus jelleg.<sup>13</sup> Arany innen is, a német preromantikus balladából is sokat merít, ezért van az, hogy a kései balladák telítve vannak a legrémesebb, a legijesztőbb jelenségekkel, babonákkal: a holdkórosságtól a varjúvá változott boszorkányig, a pokolra táncolástól az istenítéletig és az asztaltáncoltatásig. Egy archaikus valóságtudat emlékei bukkannak fel mind sűrűbben, persze, művészi hatóelem gyanánt: „Nem az ember, hanem a költő helyezkedik bele a valóságtudatnak ezekbe a primitív stádiumaiba.”<sup>14</sup> Ez a fantasztikus világ hol népi (*Vörös Rébék*), hol középkori hiedelmeken alapszik (*Tetemre hívás*), a költő számára azonban elsősorban művészi dimenzióul szolgál.

A kései művekből nemcsak a hazafias pátosz hiányzik, hanem minden direkter célzatosság. Az *Őszikék* alkotásmódját általában is jellemző önlefozozás, szinte nemtörődöm rezignáció itt abban nyilatkozik meg, hogy egy-egy ballada születése nem valamiféle nemzeti-közösségi szándékhoz, inkább a nagyon is mindennapi élet esetlegességeihez kapcsolódik. Ahogy Péterfy jellemzi az öreg Arany költői módszerét: „érezzük, hogy a zöld lepke nem metaforikus figura, az abroncsos szekér nem kiemelt költői téma; Arany igazán találkozott velük s a találkozás pillanatából fakadt e versek magja. Alkalmiak költői értelemben. Ilyen alkalmiságnak köszöni létét, más irányban, ha nem csalódunk, az *Őszikék*, *Duna vizén lefelé úsz a ladik* című népdala is. A Margit-sziget fái közül szép pillantás esik a Dunára; látni a gyümölcscsel rakott ladikot; rajta rác parasztok, piros kendős asszonyok. Zajosan mulatnak; talán vasárnap van; hallik a muzsikaszó, csimpolyaszó. Ez a zaj ritmikus lárma, mintha a népdal ritmusából is felénk hangzanék. S mintha az egész népdal ez érzéki benyomások hatásából szövődött volna ki a költő elméjében.”<sup>15</sup>

Nyoma sincs a tudatosan vállalt történelmi témák hordozta nemzeti gondolatkörnek, s általában a tanító jellegű erkölcsi igazságtevésnek. Mintha leánya halálából s a 60-as, 70-es évek sok más eseményéből azt szűrte volna le, hogy bűn nélkül is van bukás és szenvedés, hogy a végzet sokkal inkább vak és kiszámíthatatlan erőként működik annál, mint ahogy ezt a Bach-korszak balladáit

sugalmazták. A walesi bárdok vagy az Ágnes asszony morális ki-egyenlítetttsége helyett most megoldás nélküli konfliktusok sorakoznak. „Megszabadulás a célzattól, a tanítás kényszerétől: ez a valódi népiesség megteremtése, vagyis az a fajta költészet, melyet Goetheben csodált meg Arany.”<sup>16</sup>

Érthetőség szempontjából a kései balladák minden korábbinál homályosabb, a végletekig tömörített alkotások. A szélsőséges szenvedélyekről és drámai eseményekről a közlés minimumára redukált, szinte összefüggéstelen töredékek tudósítanak (*Vörös Rébék*), vagy egy-egy nagy jelenetben tablószerű beállítással válik jelképesse a látvány (*Az ünneprontók*). A művészi kimunkáltság olyan fokú, a korábbi balladai eljárások olyan virtuóz módon egyesülnek és kombinálódnak, hogy a mesterkedés, a bravúrkedvelő művészieskedés közclébe jutunk (*Tetemre hívás*).

Valójában, persze, nem elsősorban a tökélyre fejlesztett technika öncélú bonyolításáról van szó. Sokkal inkább korábbi gyakorlatának és teoretikus elképzeléseinek logikus, csaknem elkerülhetetlen következményeiről. Arany balladakoncepciója szerint ugyanis: „Természete a balladának, hogy nem a tényeket, hanem a tények hatását az érzelem világra, nem a szomorú történetet, hanem annak tragikumát fejezi ki, minél erősebben. Magokból a tényekből s járulékaiból, mint idő, hely, környezet, csupán annyit vesz fel, amennyi múlhatatlanul szükséges, csupán annyi a testből, amennyi a lélek feltüntetésére okvetlenül kívántatik.” Aigner-Ajgó Lajos idézi ezt a passzust Aranytól *A ballada és a románc története és elmélete* című tanulmányában (amelyet Arany bizonyára ismert, hiszen a Kisfaludy Társaság pályázatán dicséretet kapott), s egyetértőleg fejtegeti, hogy ennél fogva a külső történésről a „belső oldalra”, azaz a lélektani folyamatokra terelődik a figyelem, „az emberi szív redőibe pillantunk be.” Aranyt az ilyen s ehhez hasonló megnyilatkozások további sűrítésre ösztönözték, már csak azért is, mert például Aigner-Ajgó a továbbiakban bőbeszédűséggel vádolja meg: „Néhol azonban ő sem ment túlságos körülményességtől, az áradozástól: *Ágnes asszony*-ból például ki lehetne hagyni az 5–10. és 13–15. versszakot, anélkül, hogy a különben oly remek költemény vesztené ezáltal értelméből vagy hatásából, sőt ellenkezőleg, csak előnyére szolgálna.”<sup>17</sup> A túlérzékeny Arany, amikor több mint egy évtized elteltével ismét balladák írásába fog,

a szinte fokozhatatlan komprimálás, a rejtvényyszerű szűkszavúság igényét teszi magáévá.

Abban is hű önmagához, hogy most, öreg korában is megőrzi folyton megújuló formaihihetét. A nyolc kései ballada nyolc meglehetősen különböző változat, s a néhány hónap alatt, amíg ezeket írja, nem ismétli önmagát egyetlenegyszer sem. A *Tengeri-hántás* nyitja a sort, amelynek elbeszélői kerete, többszintű megfogalmazása, művészi összetettsége jellegzetesen öregkori fejlemény ugyan, tematikai-erkölcsi képlete azonban tagadhatatlanul az *Ágnes asszony*, *A hamis tanú* típusból eredeztethető.

A néhány nappal később írt *Az ünneprontók* ellenben társtalán alkotás. Arany előtt ezúttal a középkori eredetű balladának egy viszonylag ritkább változata lebeghetett, amelyet az északi ballada kultusza nyomán tesz divatossá a Sturm und Drang. A középkori kereszténységnek a pogány hiedelmekkel való harcát, az „ördögi kísértések” elleni küzdelmet tükrözik azok az ősképzetek, amelyek a „jó” világába betörő pokoli erőket jelenítik meg. A „civilizált” keresztény világba társadalomellenes, „istentelen” elemek szabadulnak be, az embert bűnre csábítják, felébresztik a tudat mélyén szunnyadó ösztönöket. Démoni hatalmak támadnak fel az erkölcsi értékrenddel szemben, s a Sátán hívásának engedő esendő ember az érzékfeletti vonzás martalékává válik.

*Az ünneprontók*-ban az indító, idilli falusi kép a „fent”, a józanság világát állítja elénk:

Zendül, kondul szent harangszó,  
Csengve, bűgva messze hangzó:  
„Imára! imára!”  
Jámbor népe a kis helynek  
Halkan lépve gyűlnek, mennek  
Imára, imára.

A falu áhítatos lélekkel készül pünkösdi ünnepére, mindent a Szentlélek csendje hat át, a templommal szemben azonban „Foly tegnapi dőre tivornya.” Egy sanda, csúf öregember („Füle táján két kis szarva gidának”) dudaszavára egyre szilajabb a tánc, a vigasság. A középkori legendák világából került ide a Sátán (egy sok tekintetben távoli műfajból), aki megszenteltségteleníti az ün-

nepet. Arany itt hűségesen követi forrásait, azokat a ponyva-kiadványokat, amelyek a táncos ünnepontás jelenetébe az ördögi zenészt komponálják bele. (A középkor távoli műfajainak közeli-kerülése, a műfaji határok olykor groteszk átjárhatósága nem más, mint a sokat emlegett „karnevalizáció” Bahtyin elméletében.)

A táncolók nem tudják abbahagyni a mulatást:

Éjfélre hogy út a toronyóra közel,  
Kénkő fojtó szaga terjedez el;  
S mint szél ha forogva ragad port:  
Úgy táncol el egy bőszi harci-zenére,  
(Mondják, a pokol tüzes fenekére)  
Az egész örvénygő csoport.

A talán XI. századi eredetű legenda alapja az a vándortörténet, amely szerint a pap felszólítására sem hallgató, a templomkertben karácsony éjjelén duhajkodó fiatalokra szörnyű átok súlya nehezedik, egy álló esztendeig kell ropniuk kárhozatos táncukat. A legenda alighanem még régebbi kultikus eseményekben gyökereszik, az őskeresztény időkben továbbélő pogány rítusok fennmaradására, illetve azok üldözésére mutat vissza. Arany tehát a ballada irracionális jelenségeket is befogadó, középkorias alkatát arra használja fel, hogy több ezer éves hiedelmek, konfliktusok megidézésével tegye egyetemesé az emberben lakozó rosszról, gonoszról való újabb tapasztalatát. (Talán a kiegyezés utáni, sokszor fékevesztettnek látott életvitel, dühöngő anyagiasság, korlátozást nem ismerő élvezetvágy ihlette meg.)

Az *Éjféli párbaj* áll legközelebb a nagykőrösi balladákhöz, sőt problematikája még régebbi, hiszen a holt Robogány számonkérő megjelenése a nászéjszakán némileg *A honvéd özvegye* szituációját ismétli meg, s ezzel a németes kísértetballada megidézője. Folytatódik az 50-es évek pszichopatológiai érdeklődése is: Bende olyasféle dühöngő örült, akinek látomása mögött szexuálpatológiai gátlások is felfedezhetők. A nászéjszakán támadó vízió maga a büntetés, az erkölcsi törvény könyörtelen érvényesülése. A morális igazságszolgáltatás tehát ebben a kései balladában a korábbi módon működik.

A *Híd-avatás*-t a legfrissebb, a legközvetlenebb realitás, az előző évben felavatott Margit híd ihleti, esetleg az egykorú hírlapok beszámolóit a valóban ijesztő méreteket öltő öngyilkossági hullámról a 70-es években. A ballada másik forrása az a hiedelem, hogy az új hidat éjfélkor egy öngyilkos avatja fel. A keretet a kártyán mindenét elvesztő fiatalember sorsa adja, aki éjfélkor a Margit hídra megy, tanúja a habokból kikelő árnyak, az öngyilkosok seregszemléjének, majd végül maga is a Dunába ugrik. Aligha vitatható itt *Az ember tragédiája* hatása (nem a műfajra, inkább a kidolgozásra), melyben a nagyváros esesttjei (a londoni színben) ugyanígy foglalják össze sorsukat egy-két szóval. Az alapötlet, az alaphiedelem azonban (hogy ti. a halottak éjfélkor eljönnek és kapcsolatba kerülnek az élőkkel) ugyanolyan ősi képzet, mint *Az ünneprontók* előzményeül szolgáló középkori legenda.

A *Népdal* is teljesen egyedi változat. Maga a történet egyszerű: a szerb Jován megöli hűtlen asszonyát, aztán elmenekül. A költőt nyilvánvalóan nem a mese érdekli, ezúttal még csak nem is a lélektani motiváció, hanem a népdalritmus, s a szerbek színes öltözéke, szenvedély uralta viselkedésük mögött rejtőző néprajzi sajátosságok, életforma és temperamentum, népművészet és táj-elemek összefüggése.

A *Vörös Rébék* alapja népbabona, amelyet az Arany által ismert két sor (Arany lapalji jegyzete szerint „népmondai töredék”) őrzött meg. Népszínművek és romantikus rémregények (talán a Suekövető Kuthy és Nagy Ignác) motívumai vannak itt jelen, de a vers lényege mégiscsak a néphitben gyökerező azonosítása gonosz kerítőnek és varjúvá változó boszorkánynak. A véres féltékenységi dráma olyan szűkszavú utalásokból áll össze, s az egészet a varjúra vonatkozó refrén oly mértékben teszi népdalszerűvé, népballadaszerűvé, hogy az 50-es évek gondos lélekábrázolásához képest szinte jelképpé válnak az egyes látványi elemek, mint pl. a gonosz madár. Az *Agnes asszony* plaszticitásának, logikus rajzának a helyére kontúrtales félelmek és talányos jelentésű szimbólumok kerülnek, amelyek mögött szinte elhalványodik a ponyva-műfajok közé tartozó, drasztikumban bővelkedő betyárhistoria.

A *Tetemre hívás* Vörösmarty szélsőségesen vadromantikus epikájához nyúl vissza, sok elemében a *Katalin* drámaiságához, létrejöttének alkotáslélektani magyarázata azonban az 50-es évek

lélektani balladáinak a kései korszak félelmetes, babonás, közép-korias légkörével való találkozásában lelhető fel. Kund Abigél tragikus történetét többen tekintették mesterkéltnak, s a leány valóban kissé valószínűtlen formában válik vőlegénye gyilkosává:

Bírta szívem már hú szerelemre, –  
Tudhatta, közöttünk nem vala gát:  
Unszola mégis szóval „igenre”,  
Mert ha nem: ő kivégzi magát.  
Enyelgve adám a tört: nosza hát!

Az istenítélet borzongató jelenetsora virtuóz költői tökéletességgel és nem mindennapi atmoszférateremtő erővel pereg le előttünk, a romantikus operaszínpad teatralitása mögött az igazi emberi drámát is megéreztetve.

Az utolsó ballada, *A kép-mutogató* megint csak tökéletesen új változat. Talán megkülönböztető szándék nyilatkozik meg a költő részéről abban is, hogy az alcímbe „énekes históriá”-nak nevezi. A cselekmény leginkább a német műballadára emlékeztető rémregényszerű ponyvatörténet. A grófkisasszony beleszeret apja köznemesi származású írődeákjába, s apja szigorú tiltása ellenére vele tart. Boldogságuk nem hosszú életű, mert az ifjú a nélkülözések közepette hamar ráun ifjú asszonyára, aki (mivel gyermeket vár) apjánál keresne menedéket. A bős gróf azonban kutyákat uszított rá, így lánya az erdőben szüli meg idétlen magzatát, s mindketten elpusztulnak. A gróf különböző szórakozásokban keres feledést, de éppen így találkozik leányának és kisunokájának kísértetével, akik asztaltáncoltató szellemidézés alkalmával jelennek meg neki. A lelkifurdalás lassanként örületbe kergeti a grófot, akinek halálával kipurítottul a család:

Még egy kép jön, az utolsó:  
Márványkőből nagy koporsó;  
(Bent egész sort rejt e kripta.)  
Címerét most megfordítva  
Vésték rá a kőlapon:  
Ez a sírbolt nem lesz nyitva –  
Csak az itéletnapon.

Az Arany-balladák gyakori motívuma, az önvád hatására megjelenő lelki aberráció itt speciális alakot ölt: asztaltáncoltatás idézi fel a grófnak leányát. A keretet diákéveinek emlékezetes helyére, a debreceni vásárba helyezi, ahol kamaszként maga is több ilyen hátborzongató rémhistóriát kintornán kísérő, képeit pálcával magyarázó kép-mutogatót láthatott. Ezúttal tehát ismét „alacsony” műfaj az inspiráló: a vásári mutatványosok köréből való.

A kegyetlen gróf története ily módon többszörösen is „idézőjelbe” kerül. A kép-mutogató hatásvadász, rémítgető szóhasználata is eltávolítja kissé, valamikori diák-önmagának az ámulata, ijedelve is beleszövődik. Az 50-es évek szellemidéző divatjának felelevenítése pedig a lánya emléktől szabadulni nem tudó öreg költő transzcendens érdeklődésével magyarázható. Végül az utolsó strófa a korán elhalt leánya s gyermektelen házasságban élő fia sorsát fásult rezignációval szemlélő Aranynak tulajdon családja jövőtlenségét konstatáló fájdalmát húzza alá. A gyermekkor nem homályosuló emlékei így tárgyiasulnak egy romantikus rémtörténetben, s a kép-mutogató modorában.

#### 4. Az Arany-ballada mint sugalmazó és ellenkezésre készítő műfaji minta

Az egyenként megjelenő balladák is feltűnést keltettek, de együttes megjelentetésük a *Kisebb költemények* két kötetében teszi őket olyan fokig ismertté, hogy egy csapásra az irodalmi ízlést meghatározó tényezőkké válnak, a népnemzeti irányzat számára pedig viszonyítási ponttá.

Elsőprő hatással vannak néhány pályakezdőre már az 50-es évek derekától. Például Tolnai Lajosra, aki 1860-ban jelenteti meg első balladáját, a *Herodes-t*, s 1865-ben kiadott verses kötetének java része is Aranyt utánozó ballada mind a népi hiedelemvilág felhasználásában, mind pszichopatológiai érdeklődésében, mind a bűn és bűnhődés téma felfogásában.

Elvbarátai, nemzedéktársai sem tudják magukat függetleníteni tőle. Talán a legjellemzőbb példa erre Szász Károly 1854-es, *Bánfi Dénes csókja* című történelmi balladája, mely később híressé vált antológia-darab lett. Gyulai (s ezt a tényt bár konstatalta, máig nem értékelte súlya szerint irodalomtörténetírásunk) inkább megelőzte Aranyt. Legalábbis 51-es *Pókainé*-ja korábbi, mint Arany hasonló történelmi balladáí. A *Három éj*-jel is (ez az 1850-ből való háromrészes ballada Bürger *Lenoré*-jának ihletét viseli magán) előtte jár a *Bor vitéz*-nek. Ám, akárcsak a *Pókainé*, minden költői szépsége, kerekdedsége mellett is erőtlen alkotás. Későbbi balladáí már egyértelműen Arany inspirációjára mutatnak. Például a 67-es *Éji látogatás*, amely a három kis árva gyámolítására sírjából kikelő anya motívumát eléggé az *Árva fű*-hoz közeli módon dolgozza fel. Az 1874-es *Kendi*, legismertebb balladáinak egyike, párbeszédés formájával, morális példázatával szintén az Arany-balladát követi. Drámaiság, feszültség, igazi katartikus mozzanatok helyett csendes érzelmességbe ragadva.

Hosszan lehetne sorolni azokat a jelentős (Tompa Mihály, Vajda János) és kevésbé jelentős költőket (Zalár József, Szász Béla, Tóth Kálmán), akik 1856 után az Arany-ballada nyomait magán viselő epikus költészetet produkáltak.<sup>18</sup> E költők életművének azonban csak egy (nem is a leglényegesebb) vonulatát jelentik az Aranyt utánozó balladáik. Bekerültek ezek a tankönyvekbe, antológiákba (Tompa: *András herceg sólyma*; Zalár: *Hunyadi László*; Tolnai: *A szegény vándorló legényről*), a népnemzeti kritika dicsérgette is őket, de igazán ismert balladaköltővé csak Kiss József vált.

Az ő sikerének a titka részben az, hogy fellépésekor (1875) Arany már régóta hallgat. Másrészt megtévesztő volt az is, hogy Kiss József balladáí látszólag az Arany-ballada minden erényével ékeskednek (szembetűnő morális mondandó, drámaiságra, lélektani hitelességre való törekvés), mégis egészen másnak mutatkoznak, zsidó tematikájuk révén is. A nem zsidó tárgyúak egy része (pl. *Gedővár asszonya*) híven követi az Arany-ballada jelenetezését, retorikáját, mások (pl. az *Ágota kisasszony*) „könnyes-mosolygós” álkonfliktussal a műfaj édeskéssé, kikerülhetetlenül kisszerűvé válását jelzik.

Kiss József balladáí ugyan roppant népszerűek lesznek, de a szakmai közvélemény fenntartásokkal fogadja őket. Gyulaiék is

érzik rajtuk, hogy szerzőjük nem igazán originális tehetség, az irodalmi ellenzék, Reviczky pedig meglátja bennük az epigonizmus veszélyét. Reviczky *A ballada-járvány* című cikkében<sup>19</sup> nemcsak Aranyt, de Kiss Józsefet sem támadja nyíltan, hanem abban érzékeli a kor őszintétlenségének tünetét, hogy Aranyt és Kiss Józsefet utánozó balladák születnek tömegesen. Valójában azonban magától a balladától is idegenkedik, nem tiszta értékű, korcs műfajnak nevezi. Az Arany-ballada követésében joggal látja az irodalmi tematika és ízlés kibontakozásának akadályát. A népnemzeti iskola kései képviselői rendre írják a balladákat, vagy balladaszerű költeményeket (Csengey Gusztáv *A fogoly lengyel-e* évtizedeken keresztül kedvelt szavalati darab még a XX. században is), az értők azonban tisztában vannak azzal, hogy a műfaj lehetőségeit Arany olyan mértékben merítette ki, hogy egyszerűen lehetetlen formájának keretei között újat adni.

Az Arany-balladák utóéletének igazán lényegszerű mozzanata az Adyra gyakorolt, egyébként korántsem szembetűnő befolyása. Ahogy Edgar Poe *Holló*-ja és a francia szimbolisták nem képzelhetők el a német romantika, többek között, de nem utolsó sorban a kísértetballada nélkül, éppen úgy adósa Ady az Arany-ballada sejtelmességeinek, irracionális borzongásainak. Ahogy a *Bor vitéz*-ben a szereplőkről, cselekményről, színhelyről minden áthelyeződik egy túlvilági szférába, ahogy a hanghatások és a jelképes motívumok valami csak zenével kifejezhető álomvilágot teremtenek meg, ahogy az intellektuális váz háttérbe szorulásával valami ködszerűen gomolygó, félelmetes és kiismerhetetlen kép- és szómágia lép a hagyományos versmenet helyére, az voltaképpen már átmenetet képez a romantikus műballada és a modern, a XX. századi líra nyitányát jelentő szimbolista alkotásmód között.

Nemcsak arról van szó tehát, hogy senki oly erővel Ady előtt nem jelenítette meg a lélek tudattalan tartományait, mint Arany a maga balladáiban, hanem arról is, hogy az Arany-balladák szcenikája is a tudat irracionális övezeteivel azonosítható. Ágnes asszony vagy V. László, Edward király és az „árva fiú” látomásokkal benépesített világának sokat köszönhetnek a nagy Ady-versek belső tájai, vizionárius színterei (*Az ős Kaján*).

Ady, aki az Aranyra esküdő népnemzeti konzervativizmus elleni harcában olykor magával Arannyal is szembe fordult, úgy érezte,

hogy azért fogadják sokan olyan ellenségesen az ő költészetét, mert nem tudnak szabadulni az Arany-ballada szuggesztíójától:

Rossz a világ itt: dacos Hunnia  
Álmodva vívja a régi csatát.  
Veri a jövőt: balladát akar,  
Balladát, balladát.

(*Menekülj, menekülj innen*)

Valójában éppen az *Új versek* legsajátosabb darabjai (*A vár fehér asszonya*, *Héja-nász az avaron*, *Temetés a tengeren*) köszönhetnek legtöbbit az Arany-balladának. Vannak olyan költemények, amelyek a szavak és a képzetek szintjén kapcsolódnak a *Tetemre hívás*-hoz (pl. *Sírni, sírni, sírni*), van, amelyet kompozíciója is az Arany-balladával rokonít (*Az én koporsó-paripám*, *Az ős Kaján*), vannak, amelyek esetében ez csak hangulati-atmoszferikus szinten érzékelhető (*Lédával a bálban*, *A fekete zongora*, *Jó Csönd-herceg előtt*). A drámai megjelenítés *A nagy pénztárnok*, *A Sion-hegy alatt*, *Bihar vezér földjén* párbeszédeiben, álpárbeszédeiben balladai feszültséggel dúsitja az Ady-verset.

A kései Arany-balladák babonás légköre, archaikus valóság-tudatból származó sugallatai bátorították (akár tisztában volt ezzel maga Ady, akár nem) a szimbolista víziókat. Feltűnő Ady némely verszárlatának egyes Arany-balladák befejezésével való egybecsen-gése:

Ezer este mult ezer estre,  
A vérem hull, hull, egyre hull,  
Messziről hívnak, szólongatnak,  
és mi csak csatázunk vadul:  
én s a disznófejű Nagyúr.

Ugyanúgy a végtelenbe, az időtlenségbe meghosszabbítva szu-gerálja a harc eldöntetlenségét, ahogy Ágnes asszony véget nem érő bűnhődéséről tudósít Arany, vagy ahogy a vén Márkus újra és újra, az örökkévalóságig ijesztgeti a kőrösi halászokat. *A Dismal mocsárok tava* című Moore-ballada fordítása is hasonlóképpen vég-ződik:

De sokszor lát az indián vadász  
Most is, ha e mocsár mellett tanyáz,  
Lidérc-fénynél, borongós éjfélen  
Sajkás legényt s a hű leányt jelen.

A balladák zárójelenetei voltaképpen a legendává válást, a közösség képzetében megörződő, önmagán túlmutató jelentésű látványt teszik hangsúlyossá. Ez Adyt nemcsak szimbolista, mitikus képteremtésében segíthette, hanem egyes verseinek gondolatiségéhez is hozzájárult.

Kisebb mértékben, de a Nyugat első nemzedékének más nagyjairól is elmondható, hogy szemléletileg és nyelvileg is sok mindent hasznosítottak az Arany-balladákból, amelyek hatása a magyar költészetre ettől kezdve követhetlenné válik. A XX. század első két évtizedében még olyan eleven (ha nem is közeli) volt a Petőfi–Arany-féle költői nyelv, annyira meghatározta Adyék lírai forradalmát a szembenállás és az áthasonítás egybefonódó gesztusa, hogy az Arany-balladák hatása igen erőteljes: a sugalmazás és az ellenkezésre készítés egyaránt.

Az 1910-es évektől azután olyan mértékben megnő a költői hagyomány terjedelme, hogy a két világháború között indulók esetében már szétválaszthatatlan az elmúlt évtizedek és évszázadok ihletése. Meg lehet említeni, hogy József Attila *Szegényember balladája* az Arany János-i értelemben ballada, hogy Erdélyi József, Sinka István költészetére mily nagy hatással van az Arany-ballada, egészen odáig, hogy nélküle Juhász Ferenc egyik legszebb verse, a *Babonák napja, csütörtök: amikor a legnehezebb* sem képzelhető el. Ezek azonban távoli és nem steril inspirációk. Az elmúlt félszázadban a balladairó Arany művei az egyetemes magyar költészet egészében speciális funkciót betöltő verscsoportot alkotnak. Hatásuk a teljes költői tradícióval összefonódva érvényesül.



# V.

## „NEMZETI KLASSZICIZMUS” ÉS EGYENSÚLYTEREMTŐ MŰFAJI TAGOZÓDÁS

### 1. *Egy romantikus korszak* *„klasszicizmus”-a*

Sokan vélekednek úgy, hogy az antikvitásból áthagyományozott, a francia és az olasz kultúrában kodifikált, s a reneszánsz óta uralkodó neoklasszicista doktrína-rendszerek dezintegrálódásától, azaz a XVIII. századtól beszélhetünk igazán az önmaguk eredeti arculatát és rendeltetését kereső (és megtaláló) nemzeti irodalmakról. Mások a romantikával azonosítják ezt az időnként nacionalistának mondott korszakot, melyet az egyes nemzeti irodalmaknak speciális, önálló útra térése jellemez.

Nyilvánvaló leegyszerűsítés volna a nacionalizmus korszakáról beszélni, bár meggondolkodtató, hogy a köznapi értelemben nacionalistának éppen nem mondható Kazinczy Ferenc is azt a vallomást teszi 1809-ben Berzsenyinek írt levelében: „Pályáírásomnak egész ideája, igen is, csak a Nationalizmus. Az nekem az idolumom, nem holmi apró tekintetek.”<sup>1</sup> Bizonytalan, hogy Kazinczy és kortársai mennyire vannak tisztában azzal: a következő évtizedek egy modern nemzetet konstituálnak. De elvben és gyakorlatban is azon munkálnak, hogy új irodalmi tudat jöjjön létre, mely (természetszerűleg) új és régi műfajok sokaságának, rendjének, egyensúlyának függvénye.

Egyszerre törekednek (s erre nemcsak Kármán és Döbrentei fejtegetései a bizonyítékok) originalitásra az egyedi művekben, azaz az európai műfajok megmagyarosítására, s éppen ennek révén sajátos nemzeti jellegre: „Hogy az eredeti a nemzetivel azonos, azt e korban többen is vallják.”<sup>2</sup> A romantika egyébként is szívesen köt egy-egy műfajt bizonyos nemzetekhez, s már Herder sokszor és sok helyütt kifejti, hogy az egyes népeknek egyedi és egyéni irodalmi tudata van. (Az ókori példaktól a legtöbb értekező a déli és északi népek irodalmának szembeállításához jut el, mintegy Taine-t előlegezve.)

Horváth János „nemzeti klasszicizmus” elmélete tehát egyáltalán nem utólagos spekuláció, hanem a XVIII. század végétől kibontakozó összeurópai folyamatok lényegének megértéséből fakad. A neoklasszicizmus minden irodalomra és minden művészetre mindenhol érvényes, általános normákat vallott, s ettől tért el a romantika a nemzeti egység, eredetiség, sőt „szabálytalanság” hirdetésével.<sup>3</sup>

Magyarországon egy (Széchenyi kifejezésével) „keleti raj” csaknem egzotikus szokásai és történelme mellett és részben ezek ellenében hamar meg kellett képződnie a túlhajtott nemzeti elv ellensúlyának, el kellett hangoznia a figyelmeztetésnek, hogy „vannak örök törvények”. Azaz: az időnként túlzásokba eső, romantikus színezetű reformkori nacionalizmus értékeit is megőrizve egyfajta klasszicizálódas biztosíthatta az egyensúlyt. A nemzeti klasszicizmus tehát valaminek az óhajtása és megfigyelmezése egyszerre, a nemzeti autonómiáját kivívó magyar irodalom megóvása a provincializmustól.

Mindez azonban különböző mértékben bár, érvényes a római-keresztény kultúrkörhöz tartozó irodalmakra általában. A „nemzeti paradigma”, a nemzeti „fejlődésszerkezet”, vagy Horváth János kifejezésével „az irodalmi esztétikum magyarsága” nem bontakozhatott ki mindaddig teljességgel, míg az antikvitás folytatólagos példává emelése eleve azt sugalmazta, hogy az ember és művészete mindenkor és mindenhol ugyanaz. „Racine például az Iphigénie-előszóban (1675) azzal az önelégült feltevessel áltatja magát, hogy Homéroszt és Euripidészt alapul vevő darabjainak sikere azt bizonyítja: a jó érzés és az értelem ugyanaz minden korban, és Párizs ízlése ugyanaz, mint Athéné volt.”<sup>4</sup>

Az európai irodalmak aztán a XVIII. században számtalan társadalmi-anyagi és szellemi-kulturális folyamat eredményeképpen jutnak el a nemzeti elvhez, amennyiben többet és mást kívánnak adni a korábnál. A neoklasszicista „korlátok” elhárításával olyan felfedezést tesznek, amelynek jó másfél száz év múlva fog csökkenni (egyes helyeken a XIX. század végén, máshol a XX. század elején) inspiráló ereje.

A nyelvi szempontú, majd tartalmi eredetiség emelkedik művészi követelménnyé a magyar irodalomban a romantika áramában, ugyanakkor a klasszicista normák szellemében: „Az összeegyeztetés tökéletes végrehajtása vált szükségképpen feladatává a fejlődés következő mozdulatának, s ezáltal már eleve kijelöltetett ízlésbeli jellege is. Mert az irodalmiságnak abszolút összetevői alak és ihlet, másfelől pedig történelmi formái: hagyomány és újítás – összeegyeztetéséhez mértéket semmi más nem adhat, csak maga az ízlés, annak is csupán az a fajtája, melynek lényege: Vonzalom az összeegyeztetés, az egyensúly, az összhang, a békés széparány, a mérséklet iránt, mely nem szívelhet semmi egyoldalúságot, semmi túltengést, de kellő érzékkel bír minden komoly érdek és követelmény felfogásához és kielégítéséhez; mely otthonos a múltban, bár a jelenben él, s éppúgy méltányolja az irodalmiság abszolút követelményeit, mint nemzeti és időszerű konkrét érdekeit. Magának az összeegyeztetésnek, a harmóniának az ízlési formája ez, tehát klasszicizmus, de specifikus magyar fejlődményeknek is összeegyeztetése – tehát magyar klasszicizmus.”<sup>5</sup>

Igaz, hogy ez a leírás elsősorban a Bach-korszakban kialakuló, s jobbára Gyulai által kanonizált felfogásra érvényes, s éppen az elnyomatás éveinek szorongatott helyzete is adja indoklását.<sup>6</sup> De Aranyra 1849 előtt is jellemző, és a 30-as, 40-es évek legnagyobbjairól is elmondható, hogy nemcsak a végtelenre törő romantikának, hanem a „határolás” művészeteként jellemzett klasszicizmusnak is tanítványai. Hiszen csak kevesen tudják kivonni magukat (vagy csak időlegesen: gondoljunk arra, hogy Petőfi költészetének egyik fő ihletője mégiscsak Horatius) az „örök klasszicizmus” hatása alól, melyre nemcsak az jellemző, hogy a legkisebb részletek és a mű egésze is zárt, harmonikus, szimmetrikus, hanem az is, hogy „önkorlátozással lesz úrrá művészetén és életén egyaránt.”<sup>7</sup> Természetes ez már csak azért is, mert az emberi kultúra jelentékeny

hányada ebbe az irányba mutat: a sumér és babiloni pecsétnyomók szimmetriájától Arisztotelész *Nikomakhoszi Etiká-jáig*, mely szerint az egészségeseknek mértékre, középútra kell törekedni.<sup>8</sup>

A múlt század közepének tágabban értelmezett magyar klaszszicizmusa nem pusztán a romantika ellenhatásaként fogható fel, ahogy maga Horváth János is belefoglalja (a *Fejlődéstörténet* 346. lapján és más helyeken) Jókait a maga elképzeléseibe. Illusztrálhatja ezt a tárgyalt korszak elejéről kevésbé ismert példa is, Jósika legsikerültebb regénye *A csehek Magyarországon* (1839). Cselekménye ugyan sok vadromantikus sablont tartalmaz, viszont a *Menny és föld* című fejezet elején antiromantikus szerzői fejtegetés áll, s megtalálhatók benne a klasszikus eposziság elemei is, például a Tassóra utaló részletek. (Igaz, Tassót többen is a romantikus életérzés előfutárának tartják.)

Ismeretes, hogy a magyar romantika teoretikusának számító Toldy Ferenc a goethei klasszika csodálójaként indult, s később még a *Magyar titkok*-ban is az erkölcsi diszharmóniák feloldását, jutalom és büntetés igazságosságát dicséri: „Kiengesztelődés, összhang és feloldódás olyan klasszikus, Cornelius Nepostól a jelenig keresett alapelvek, amelyek a kritikus esztétikai élményének fő feltételei: e könyv olvasása megnyugtató, keblünket a világ számtalan disszonanciáival kibékítő hatást szül.”<sup>9</sup>

A „klasszikus” kifejezés magában foglalhatja azt is, amit Horváth János egyfelől stílromantikának (Vörösmarty kapcsán), másfelől stílrealizmusnak nevez, mint ahogy mindez pl. Petőfi életművében mindig is sajátos egységet alkotott. Bizonyos kiegyenlítődség már magában ebben a tényben van, mint ahogy az *Abafi*-tól a *Buda halálá*-ig terjedő korszak sok jelensége értelmezhető egyensúlyra törekvő kiteljesedésként. Jelentheti ez (a reformkor kezdetétől fogva) a politikában és a világtképben haza és haladás sokat emlegetett egységét éppúgy, mint ahogy az etikában is az egyéni, a nemzeti és az általános (a kor szóhasználatában olykor: világpolgári) ambíciók egyeztetését.

Éles cezúra nyilvánvalóan 1849, hiszen előtte mindennek dinamikus, emelkedő jellege van, utána defenzív, a tapasztalaton túli erkölcsi világtrendhez apelláló: „bármilyen, szűken vagy tágan értelmezett politikai vagy akár ontológiai status quo vakon en-

gedelmes, értékszembesítés nélküli kiszolgálása, akármilyen okból történjék is, szellemi önmegsemmisítéshez, az emberi lényeg kiiktatásához vezet. A tények trónfosztása, megalapozatlan presztízsük lerombolása az emberi lényeg megóvásáért történik.”<sup>10</sup>

## 2. *Egyensúlyra törekvés és a műfajok együttese*

Az önmaguk meghatározására törekvő kultúrák általában megnyugtató, szilárdságot sugalmazó formaelvek (összhang, harmónia, egyensúly) jegyében lépnek fel.<sup>11</sup> A XVIII–XIX. század fordulóján a magyar irodalomban a „fentebb stíl” és a népnyelv elemei egyenlítődnek ki. Néhány évtized múlva prózai lesz a költészet (legalább is a kortársak számára) Petőfi verseiben és költői lesz a próza Jókainál.

Kiegészül, mintegy párba állítódik az irodalom funkciójának kettőssége: a művészi tökéletesség és a használni akarás szándéka. E kettő látszólag ellentmondásban van (mint Northrop Frye mutat rá a retorika kapcsán), hiszen az ornamentális igény lényegileg érdeknélküli, a meggyőzőési szándék pedig a díszítés, művészkedés irányában közömbösebb.<sup>12</sup> A sok példa közül válasszuk ismét *A csehek Magyarországbán-t*, melynek előszavában Jósika pedagógiai, erkölcsnemesítő ars poeticát ad. Másrészt a regénynek sok-sok nyelvi, történelmi, ornamentális értéke van, mindjárt az előszót követően a királyválasztás színpompás leírásában.

A sokszor emlegetett és óhajtott kiegyenlítődés fonákjára panaszokdók Kemény az *Eszmék a regény és a dráma körül* ismert passzusában: „Korunk láthatárán sok világosság s kevés meleg van... Vizsgálunk és kétkedünk... Majdnem egyenlő gyönyörrel olvassuk nézeteink megtámadását, mint védelmezését, s majdnem egyenlő érveket tudunk felhozni magunk mellett, mint ellen.”<sup>13</sup> Keménynek ez a fajta szkepszise hol az értékek kiegyenlítődéséről, hol az értékek elbizonytalanodásáról tett vallomásnak tűnik fel. E

sajátos kettősség oka az lehet, hogy Kemény végzet és szabad akarat egyenlő mértékű átéléséből alkotta meg nagy regény-tragédiáit, s a keresztény gondviselésüknek csak távoli reménye élt benne.

Ellentétben Jókaival, aki a Jó elvének a győzelmében a legkevésbé sem kételkedett, éppen ezért alighanem jó úton jár az, aki a conclusio által vezérelt kompozícióban látja Jókai regényírásának lényegét: „A rögzített végkifejlet által retrospektíve generált variáció mindenestre egy olyan szövegelőállítási stratégiát sejtet, amely átmenetet képez az ideológiák, előírások, rögzített, standard vagy csak tömbönként változó elvek szerint, illetve a művészként újabb és újabb poétikát előállító modernebb eljárás között.”<sup>14</sup>

Az egyensúlyi állapot, mely a mérleg-elv alapján a szimmetriával hozható összefüggésbe, e „nacionális” kor történeti időszemléletét is megszabja, amennyiben a múltat a nemzeti jövő alapjának, a jövőt a múlt kibontakoztatójának tekinti. A múlthoz való hűségnek és a nemzeti jövő szolgálatának egyensúlya és egyenértékűsége a legtöbb mű értékrendjét meghatározza. Nem független ettől a biológiai egyensúly, a fentmaradás eszméje. Az egészség, mint az organikus egyensúlyhiányként felfogott betegség ellentéte, valamiféle erkölcsi defenzió eleme. Következhetne ez Gyulaiék antiromantikus ízléséből is, ám bár Carlyle-nak a korban oly sokra tartott Walter Scott-esszéje is az „egészségesség”-et emeli ki.<sup>15</sup>

Többféle áttétellel ez az egyensúlyra törekvés, mely a nemzet önmegvalósításának reményét rejti magában, abban is megnyilatkozik, hogy míg a forradalom előtt a liberális történetfilozófia különböző irányzatai jutnak el Magyarországra, addig 1849 után elutasítják mind a hégeliánus gondolkodást, mind a szocializmus és materializmus összes változatát. A Hetényi–Szontágh-féle ún. egyezményes filozófia, mely a keresztény harmoniztikába megy át<sup>16</sup>, kiegészülve Gyulaiék erkölcsi világrend eszméjével, azt az életbizalmat sugalmazza, melyre (így látszik ekkor) szükség van a népek létharcában.

Sokkal kézzelfoghatóbb, mert a mindennapi élet szintjén is jelenlévő élmény a társadalmi osztályok ellentéteiben megtapasztalt konfliktusok kibékítésének igénye. Az osztályellentétek alárendelése ez az össznemzeti érdeknek, amely „egy olyan tendenciát is kifejez, mely a költészet varázsszavától – elsősorban a népies költészet egyszerűségétől, naivságától, civilizáció által meg nem rontott

emberi összetartozás tudatától – várja a társadalmi dilemmák és hasadások eltüntetését.”<sup>17</sup> Ennek szellemében a nemzeti egység megbontását látja Salamon Ferenc abban, hogy Petőfi a „nemzet legnagyobb súllyal bíró osztályát mintegy meg akarta tagadni.”<sup>18</sup>

Ennek felel meg a gazdaságpolitika szférájában a nemzeti konzervativizmus és a liberális-progresszív irány összeegyeztetésére tett kísérlet a Bach-korszakban. Kautz Gyula szerint „a politikai és nemzetgazdasági pártok elvileg ellentétes nézetei és törekvései is bizonyos határok között, egymással összhangba hozattathatnak, s egyfelől a mérsékelt conservatív fenntartási, másfelől a progresszív-szabadsági iránynak és elvnek történelmi és társadalmi jogosultsága, jelentősége és alapja tudományosan kimutattatik.”<sup>19</sup> E kompromisszum egyik ihletője (Kautz esetében) A. Smith, tehát társadalmi-gazdasági vonatkozásban a nemzeti klasszicizmus egyensúlyra törekvő, egyeztető tendenciája nem más, mint az angol liberalizmus és alkotmányosság magyar változata.<sup>20</sup>

Hasonló a helyzet vallási-felekezeti tekintetben is. A tudományt és a vallást összeegyeztetni kívánó protestáns teológia állandó és változó eszmék összhangjára törekszik, el szeretné kerülni a kereszténységnek a természettudományokkal való szembekerülését. A korban széles körben terjedő vallási türelem eszméje, az egyén lelkiismereti szabadságát és felelősségét hangoztatva, eleve a tekintélyvelvet, a csálhatatlan dogmákat tagadó reformációt mutatta a liberalizmus őséinek. Révész Imre, a kor kiemelkedő kálvinista gondolkodója odáig ment az egyeztetésben, hogy a protestantizmus létrejöttét, felvirágzását a tudománynak tulajdonította.<sup>21</sup>

A „súlyegyen” óhajta egyformán ered a reformkori érdekegyeztetésből, az elnyomatás éveinek nemzeti összefogásából, de legalább ilyen mértékben abból a korban divatos felismerésből, hogy „pártoskodó” nemzet vagyunk, melynek csak abban az esetben lehet jövője, ha növeli kompromisszumhajlandóságát, felszámolja belső ellentéteit. (Ezt hangoztatják Keménytől Mikó Imréig oly sokan.) Ha pedig a megmaradást a rend, a nyugalom garantálhatja, akkor az irodalom egészének is valamiféleképpen a nemzeti kiteljesedést, a különböző törekvések összhangját kell visszaadnia, méghozzá oly módon, hogy a műfajok együttese legyen képes kifejezni az irodalom szintetikus és (azúttal első ízben) magyarrá vált univerzumát

A XVIII. század végének idegenből kölcsönzött műfajai megmagyarosodnak (mint Horváth János több helyütt kifejti), s a XIX. század közepére létrejön az autonóm magyar műfajok hierarchiája. A 30-as évektől Széchenyi, Eötvös, Kemény, Arany életművében kiteljesedik egy ember- és nemzeteszmény, melynek kulcsszavai: valóságérzék, erkölcsi megfontolás, magyar ízlés. Ámde mindez különböző módokon és fokon, sőt látszólag ellentétesen valósul meg a *János vitéz*-ben és a *Toldi estéjé*-ben, másképpen Jókainál és másképpen az *Egy régi udvarház utolsó gazdája*-ban. A műfajok külön-külön is, de főképpen összeműködésükben, összhatásukban valósítják meg a legjobbak alaptörekvését, hogy ti. összeegyeztetik az európai és a magyart, a korszerűt és a hagyományosat, a naívat és a mesterségeset, az ideált és a reált, az egyén és a közösség érdekeit stb.<sup>22</sup>

Valóságmegjelenítésre, nemzeti és erkölcsi eszmék kifejezésére elsősorban a drámai és az epikai művek alkalmasak, s a dráma ismeretes fejletlensége folytán igazából a nagyepikai műfajok. A kor felfogása szerint az óskornak a tündérmese, az idill felel meg. Az emberiség ifjúkorának az eposz, férfikorának a regény. Bajza (romantikus ízlésvilága ellenére) Goethe *Wilhelm Meister*-e alapján a lehangolás, a nyugalom műfajának látja a regényt, elmarasztalva a kontrasztot, a diszharmoniót.<sup>23</sup> A nyugat-európai műfaji fejlődés során a XVIII–XIX. század fordulóján a formátlanság, a szabálytalanság műfajaként számontartott regényt az *Abafi* megjelenése után a kibékítést, az erkölcsi jót, a harmóniót szolgáló műalkatnak vélik nálunk. Ennek jegyében marasztalja el Szontágh *A karthausi* szkepticizmusát, pesszimizmusát.<sup>24</sup>

A „kiegyenlítés”-re való törekvés még *A csehek Magyarországból* is kimutatható. Jósika a lovagvilág ábrázolásában a túlzásokkal szembeni középutat emeli példává, legalábbis vallomása szerint ez állott szándékában: bemutatva Komorócziban elfajulását, Elemérben „nemes fellengés”-ét, Mátyás királyban „tökély”-ét.<sup>25</sup> *A váci egyház világa* című fejezet elején „kényeskedés”-ről, állhatatos makacsságról esik szó Zokoli (álnéven: Elemér, a sas) kapcsán: „a túlságban – ha rény eredménye is – valami gyermekes van!” – veti szemére Mátyás király a *Strena* című fejezetben. Ez a Kemény által később többször megjelenített „túlzásba vitt erény” képletének

felel meg, amit utóbb Gyulai, Kemény a közéletre is átvisznek, s „rajongás”-nak neveznek, olykor forradalom- és Kossuth-ellenes célzattal.

### 3. A műfajok „magyar”-rá válása

A regény „megmagyarosodása”-ának folyamatában az első állomás a sajátos helyi feladatok és színezet vállalása (Jósika, Eötvös), második a korabeli európai regénytől határozottan elütő regényváltozatok (Kemény, Jókai) kialakulása. A szintetikus formák következő (s talán végső) állomása, amikor a regény alapelvei kezdenek érvényesülni a verses formákban: *Bolond Istók*, *Buda halála*. A formátlannak tartott regény az eposz (Jókai) és a tragédia (Kemény) hagyományaiból merít, a verses epika klasszikus változatai mellett ugyanakkor megjelenik önmagát „lebontó”, szándékos vigyázatlanságot imitáló variánsa (a Byron-féle verses regény nyomán a *Bolond Istók* I. éneke).

Míg tehát az egyes művek esetében a nemzeti klasszicizmus az egyensúly, az értékbizonyosság, a szimmetria princípiumát juttatja érvényre, addig az irodalom egészében az emancipálódás és a nemzeti autonómia elősegítője éppen az, hogy e klasszicizáló tendenciával ellentétes műcsoportok (verses regény, a Sue-típusú posztromantikus regény, a ballada) is felvirágoznak. Mintha első renden az állítások, az egyensúly megteremtése biztosítaná a megszülető irodalom autonómiáját, teljesszűrését, amelyet aztán ezzel ellentétes, ezt kiegészítő variációk ellenpontosznának, ölelnének körül.

Távoli analógia lehet a finn irodalom tökéletesen egyedi fejlődése. A *Kalevala* (a romantikus axióma jegyében, mely szerint minden népnek volt egy őseposza) jelenti a finn irodalom alapművét a XIX. század közepén. Ehhez csatlakozik a megerősítés, a kiegészítés vagy a polémia formájában szinte minden mű az ezt követő félszázadban, s még a századforduló nevezetes finn szecessziója is a *Kalevala*-ra való visszaulásokkal jelzi gyökereit. Ezzel egyidejűleg a *Kalevala*

feleslegessé teszi a műeposzt, sőt a hagyományteremtésnek a romantikus történelmi regénnyel való biztosítása is szükségtelen. S habár hiánynak is tekinthető a romantikus történelmi regény kiesése a múlt századi műfaji hierarchiából, viszont ennek jó oldala és következménye a realista próza akadálytalan térnyerése a századvégen.

Ha Hazlitt az Erzsébet-kor nagyságát annak angolságában látta, s ha Madame de Staël szerint minden nemzetnek ki kell fejeznie a maga jellegét, amennyire szabadon és világosan ez lehetséges<sup>26</sup>, akkor a magyar XIX. század középső periódusa is joggal tekinthető olyan korszaknak, amelyben elrendeződnek nemzeti identifikációs törekvések és műfaji funkciók.

Mint más irodalmakban, nálunk is meghatározó ekkor a népiesség szerepe, a népiességé, amely nem más, mint „egy nemzeti közösségben élő népfaj naív történettudata.”<sup>27</sup> A népiesség, amely igen fejlett irodalmakban is hosszan tovább él (az orosz irodalomban meghatározó szerepe van még a XX. század első felében is), nálunk ebben a korszakban a lírában és a verses epikában dominál, de áttételes hatása is lényeges: többen felfedezték Jókai kapcsolódását a népmeséhez, Keményét a népballadához.

Fő funkciója azonban mégsem valamely művek vagy műfajok magyarrá formálása, hanem egészében a nemzeti klasszicizmus össznemzeti<sup>28</sup> jellegének biztosítása. A népiesség ugyanis nem az egyénre, hanem a nemzetre mint etnikai közösségre irányul, nem a változásra, hanem az állandóra, „tárgya tehát az élő nemzeti hagyományok összessége, tekintet nélkül arra, hogy mely társadalmi osztály a letéteményesük.”<sup>29</sup>

Horváth János szintézise, kétségtelenül, a „forradalom utáni” helyzettől inspirálva a 20-as években (eléggé nyilvánvaló Kemény analógiákkal) egy újfajta integráció szándékát hordozta magában: „a magyarságnak mint nemzetnek az a kibontakozási vonala és lehetősége, amelyet a múlt században Széchenyi, Arany, Kemény Zsigmond és parányibb méretekben Gyulai Pál hordoz, a nagy, elvi igényű önelemzés és önismeret szintjén benne érte el betetőzését és szankcionálását, – de egyúttal lezárását is. Ez volt az utolsó nagy revelálódás, amely után már csak az újrakezdés következhet. Különös látvány és ritka színjátéka történelmünknek, hogy amit látnokok és költők kezdtek, az egy tudományos életműben érte el

utolsó kiteljesedését.”<sup>30</sup> A „fejlődéstörténet” műfaj történeti szempontú továbbgondolása azt a lehetőséget hordozza magában, hogy mindaz, ami Horváthnál megalapozott nemzetjellemtani deklaráció volt, műcsoportok, műfajok munkamegosztásával, szerepmegosztásával legyen magyarázható.

A nemzeti jellegű klasszicizálódás ugyanis úgy is leírható, mint új, speciálisan magyar műfajok létrejötte. Hiszen az európai öszszevetésben társtalan Arany-ballada vagy Jókai-regény, a magyarrá asszimilált gogoli–turgenyevi prózaváltozat (*Egy régi udvarház utolsó gazdája*), a byroni verses regény stb. – mindez együtt adja a korszak sajátos műfaji hierarchiáját. Nemcsak a Horváth János által hangsúlyozott józan megfontolás és súlyegyen, hanem az attól való eltérés Petőfinél, Jókainál, nemcsak a klasszicista formaelvek, hanem az arisztotelianus, görög-római szépségideálnak, szimmetria-elvnek ellentmondó, annak körén kívül keletkezett műfajok (verses regény, ballada, a Sterne és Jean Paul hatása alatt keletkező Nagy Ignác–Kuthy-féle posztromantikus regény), nemcsak összhang, egyeztetés, hanem az ellene lázadó tagadás, kétely is e korszak ízlésbeli és műfajteremtő gazdagságához tartozik.



## VI. A „NEMZETI PARADIGMA”

### 1. *Nemzeti individualizáció* – *nemzeti emancipáció*

A középkori Európában – mint ismeretes – a latinnyelvűség háttérbe szorulásával alakulnak ki „nemzeti”<sup>1</sup> kultúrák újlatin, germán stb. nyelveken. Az irodalmak elhasonulási folyamatait a nyelv, de számtalan más differenciáló tényező (eltérő földrajzi és történelmi tapasztalatok, folklór stb. hagyományok) határozza meg. Ezeknek az irodalmaknak az alkotói, illetve közönsége kisebb vagy nagyobb mértékben tisztában volt (vagy lehetett) e nemzeti különbözőségekkel még akkor is, ha jó ideig (a középkorban egészen bizonyosan) az összeurópai normákat érvényesítő szándékok az erősebbek.

Az egyes irodalmak individualitásának, autonómiájának felismeréséhez nagy mértékben járult hozzá a történelmi érzék kialakulása, majd megerősödése a reneszánsz kortól. (Mint Wellek rámutat: a XVII. századig Horatiust szinte kortársnak tekintették.<sup>2</sup>) Ahogyan növekszik a különböző korok és népek iránti érdeklődés, úgy fokozódik a kultúrák s ezek között a saját kultúra egységisége iránti fogékonyság. Ez a magyar irodalom története során a reformáció idején vezet el speciális, identifikáló nemzeti és irodalmi önszemlélethez (pl. Farkas Andrásnál és másoknál). A történelmi változások és az eltérő tradíciók tudatosítását siettetni a neoklasszicista doktrína végleges felbomlása a XVIII. században, ami szintén nemzeti vonások felismerésére sarkall.

A középkor univerzalizáló, uniformizáló tendenciái után az ér-

tékteremtés kimeríthetetlen lehetőségét hordozta-hordozza az irodalmak nemzeti individualizációja, ami a felvilágosodás korában az európai irodalmi tudat roppant gazdagodásához, a korábban számon alig tartott népek és kultúrák emancipációjához vezetett és vezet. A különbözőség, a görög-római antikvitás eszményeitől való eltérés többletértéket jelent még a klasszicista alapon álló Voltaire számára is, aki kiemelten méltányolja az *Öszövétség*-et vagy *Ossiant*.

Angliában írt nevezetes művével (*Essai sur la poésie epique*), melyet angolul publikált (*Essay upon the Epic Poetry of the Europeans Nations from Homer down the Milton 1727.*), *Henriade*-jét védelmezi, mely nem mitológiai, hanem történelmi alakokról szólván eltér a neoklasszicista előírásoktól. Érvelése szerint a modern eposznak különböznie kell az antiktól, a franciának (*Henriade*) az angoltól (*Paradise Lost*). Milton példává emelése, egyáltalában a franciától eltérő izlésvilág elfogadása (a korban és Franciaországban) meglehetősen szokatlan. Okfejtését ezért támogatja egy általánosabb, s messze előremutató axiómával: egyetlen nemzetnek sem kell a maga műveit más irodalmak (vagy egyetlen másik irodalom) mércéjével mérni.<sup>3</sup> Ezzel tulajdonképpen a nemzeti kultúrák individualitásának elvét fogalmazza meg, s ezt jóval későbbi univerzalizáló tendenciák (pl. a XX. század első felének avantgárdja) sem érvénytelenítették.

Ugyanakkor ez nem zavarta Voltaire-t abban, hogy mégiscsak a francia klasszicista drámában lássa a kultúra lényegében felülmúlhatatlan tetőpontját. Semmiképpen nem nemzeti elfogultság volt ez az ő részéről, hanem annak (alapvetően helyes) belátása, hogy egy nemzeti irodalom bizonyos fejlődési fokán adott műfajok (műfaji hierarchia) kiteljesítésével önnön klasszikus tökéletességének (első vagy egyetlen) stádiumába kerülhet. Hasonlóképpen a XIX. századi magyar irodalomban Gyulai, majd jó fél száz év múlva, ugyancsak Petőfit, Aranyt, Keményt állítva a középpontba Horváth János egy hosszabb fejlődés után bekövetkező nemzeti és művészi „tetőpont”-ra jutást konstatál, s ugyancsak jó ideig meghaladhatatlannak mutakozó értékek felismerése révén.

Ezek a deklarációk (szükségképpen) visszatekintő, a múltból a jelen felé tartó folyamatokra ügyelő látásmód birtokában születtek, Voltaire-é is, Gyulaié is. Rajtuk tehát „előremutató”, koruk után

fellépő tendenciákat megjövendölő megállapítások számon nem kérhetők. Ugyanakkor a nemzeti individualitás tökéletes megvalósulásának felismerése nem foglalja magában későbbi csúcspontok kizárását. Mint ahogy nem jár együtt más irodalmak lebecsülésével sem. S valóban: Gyulainál, Aranynál több figyelmet (és korábban) nem tanúsítottak akkor újnak számító irodalmak (pl. az orosz, a finn) iránt.

Bizonyos nemzeti klasszicizmusok kanonizálói tehát egyáltalán nem az elzárkózást propagálják, hanem egyfajta egyediséget, mely gyakran éppen más irodalmaktól nyer ösztönzést. Goethe egyetemesítő szándéka sem arra irányul, hogy az irodalmak minél inkább hasonlítsanak egymáshoz, hanem hogy tanulják megérteni egymást, frissüljenek fel idegen inspirációktól. Egyszersmind viszont azért is szót emel, hogy a németek ne adják fel önmagukat, ne utánozzanak más irodalmakat, mert különben elveszítik eredetiségüket, jellegadó értékeiket.

A XVIII–XIX. századnak az az elve, hogy a nemzeti individualitások kifejlesztésében a népszellemnek (Herder kifejezésével „volksgeist”), a nemzeti, ősi, illetve azt a jelenig leginkább megőriző népi-paraszti kultúrának kell döntő szerepet játszania, egyáltalán nem spekulatív eredetű. Közismert például, hogy még Angliában, a korabeli Európa leginkább polgárosult országában is a vidékről érkező ember világméretű, ízlését testesíti meg a szentimentalizmus. A népélet, a hagyományok dominanciája a nemzeti individualizáció segítője, hiszen a városias környezet és kultúra inkább az összeurópai uniformizálódás jegyeit hordozza. Az angol irodalomtörténetek a falusi, kisvárosi papok, papfiúk világméretűvel hozzák összefüggésbe a templomkert- vagy temetőköltészetet (graveyard-school), ami az új, a nemzeti, a modern irodalom, a szentimentális-romantikus ízlés megteremtéséhez nagyban hozzájárult. Semmi meglepő vagy szégyellni való nincs tehát abban, ha a magyar nemzeti klasszicizmus (Petőfi, Arany) is nagymértékben kapcsolódik a nemzeti egyediséget megtestesítő szférákhoz, a vidékhez és a történelemhez.

Természetes, hogy a vezető európai irodalmakhoz képest bizonyos fáziskésésben lévők (pl. a magyar irodalom) esetében kétirányú folyamatról van szó. A folklór, a népélet, a történelmi tematika egyedivé, nemzetivé formálja az irodalmat, de a Nyugat-

Európából érkező „vezéreszme”, a nemzeti gondolat is a népköltészet, a múlt felé fordítja az írók-költők figyelmét. E kettős folyamat megtestesítője az az Arany János, aki gyermekkorától kezdve, szinte alkatilag predesztinálva volt a népi hagyományok, az ösztönös ő- és eredetkultusz magas irodalomba emelésére, de másfelől, mint érett költőt igen nagy mértékben befolyásolták a kor uralkodó eszméi, azaz tudatosan állította kölészetét a nemzeti eszmére alapított közösségi princípium szolgálatába. Legnagyobb vállalkozásainak, a *Toldi*-trilógiának és a *Csabá*-nak is fő ihletője a nemzeti individualizációhoz elengedhetetlennek érzett epikai hagyomány megteremtésének a szándéka.

## 2. Az autonóm műfaji változatok rendszere a múlt század középső harmadában

A Voltaire-től, talán jóval korábbról számítható folyamat betetőzése tehát a magyar irodalomban a XIX. század középső harmada, az irodalomfejlődés nemzeti paradigmájának<sup>4</sup> modell értékű létrejötte. (Ilyesfajta nemzeti fejlődésterv, paradigma minden irodalomból kimutatható, s mindenhol feltételezhető hasonló „klasszikus” változat.)

A reformkor többféle lehetőséget magában foglaló sokszínűsége után a Bach-korszakban, igen súlyos politikai helyzetben, egy rövid időre meg is merevedik e képlet, vagy legalábbis a folyamatos átalakulás lelassul. Eszmeileg, erkölcsileg a forradalom bukása utáni helyzetre ad választ. „Egy minden radikalizmustól őrizkedő, de a progresszió nélkülözhetetlenségét mélyen belátó nemzeti liberális felfogás ez, amely történelmi-társadalmi alapegységének a nemzetet tekinti.”<sup>5</sup> Mindennek a műfajok differenciálódásában lelhetjük meg irodalmi megfelelőjét, hiszen a század első harmadához képest, amikor az „utánzás” korszak közelsége érezhető, a 30-as évektől az európai mintáktól nem független, de teljesen autonóm műfaji változatok szaporodnak el a kor géniuszainál (Vörösmarty, Jókai, Arany, Petőfi).

A műfajok nemzeti individualizációja révén valósul meg a magyar irodalom nagykorúsodása ekkoriban. Nem mintha Balassi lírája, Zrínyi eposza stb. nem lett volna bizonyos összeurópai ízlés, műfajok stb. tökéletesen szuverén újateremtése. A XIX. század középső harmadában azonban már nemcsak arról van szó, hogy Arany balladái, Petőfi lírája, Jókai regényei stb. valami olyasmit adnak, aminek nincs megfelelője az európai irodalmakban. A fordulat abban van, hogy ezek viszonylag tartós együttlétezése egyfajta rendszert alkot, a műfajok nemcsak egyediek, hanem nagyszámú és gazdag variációik együttesen képeznek sajátos nemzeti paradigmát.

Ilyesmi ekkor már legalább száz éve létezik a fejlett európai irodalmakban, legalábbis a franciában és az angolban. Az oroszban az 1830-as és 1840-es évekre tehető, a Puskin–Gogol–Lermontov-féle első „aranykor” időszakára. A német irodalmat a területi szétdaraboltság és ebből – meg más okokból – is következő elszigeteltség miatt talán nem könnyű olyan „rendszer” gyanánt fogni fel, melynek egyes elemei folytonos kölcsönhatásban állnak a rendszer többi – ha nem is mindegyik – tagjával.

A Horváth János által nemzeti klasszicizmusnak nevezett korszak viszonylagos egysége is csak egészen rövid ideig állott fenn, hiszen a műfajok állandó változása szüntelen átalakulási folyamatnak láttat rövidebb periódusokat is. A belső differenciálódás is megszakítatlan: Aranynál többen kimutatták egymást már-már kizáró eszmei és művészi tendenciák jelenlétét az 50-es években. A reformkor kései szakaszának szintetikus jellege is feltételezi a XVIII. század végétől számítható korszak differenciálódást mutató tendenciáit.

S ez így visszakövethető szinte irodalmunk legkezdetéig, amint-hogy Horváth János ezt meg is teszi: „A középkori magyar műveltség egységes volt a katolicizmusban, a reformáció szakadást idézett elő benne; de bár politikai szétdaraboltság is a bomlasztás művén dolgozott, a szakadás következtében beállott harcok emelték fel a nemzeti nyelvet valóban irodalmi rangra, mintegy formai biztosítékát előlegezvé az irodalmi nyelv egységében annak a későbbi lelki összeforradásnak, mely a XVIII. század végétől kezdve a nemzeti eszme jegyében indult meg tisztult öntudattal.”<sup>6</sup> A XIX. század közepének irodalmát sem az egység jellemzi elsősorban,

hanem az, hogy a műfajok olyan formában kapcsolódnak, „fogóznak” össze, hogy valamiféle speciális, teljes körű irodalmi univerzumot alkotnak.

A műfajok nemzeti specifikuma több száz éves ténye az irodalom-fejlődésnek, s e jelenség tudatosítása is meglehetősen régi már ekkor.<sup>7</sup> A műfajok és műfaji rendszerek magyarrá válásához azonban legtöbbször külső inspirációkra van szükség. „Szellemre s tartalomra való tekintet nélkül modern a korban minden vállalkozás, mely nyelvet és műformát idegen elv beoltásával iparkodik megújítani, és így enyhébb vagy merevebb ellenkezésbe jut az irodalom magyar hagyományaival. Képtelen ellentmondásnak tetszik, de így van: a nemzeti irodalmat formai elidegenedés készíti elő.”<sup>8</sup>

E tétel valóban áll irodalmunk minden korszakára. Jókai vagy Kemény regényformája éppúgy nyugat-európai mintán alapszik, mint Petőfi sok-sok műalakja, s Aranynál is a ballada (Goethe, skót ballada), a verses regény (Byron) és sok minden más. Hasonlóképpen új nemzeti paradigmát készít elő a *Nyugat*, illetve már Ady „formai elidegenedése”. S ez elmondható az utóbbi évtizedek hazai irodalmáról is. Nagyon is elképzelhető, hogy néhány évtized múltán a transzavantgárdról és a posztmodernről is azt állapítják meg, hogy az általuk hozott „formai elidegenedés” a nemzeti „fejlődés-terv” új szakaszához segített hozzá.

### 3. Nemzetivé válás formai elidegenedés révén

Ez a mechanizmus, illetve ennek valamiféle előképe a középkortól megfigyelhető. Az egyházas műfajok, a szentek legendái, imádságok, himnuszok, prédikációk stb. ugyancsak idegen műfaji inspiráció hatására jöttek létre, s (példának okáért) a magyar nyelvű Trója-regény nem egyéb, mint a külső indíttatás, s a hazai nyelvi és elbeszélői hagyomány találkozása. Ez áll a későbbi széphistóriákra, de (minden valószínűség szerint) nemcsak az írott

irodalomra, hanem egyes, bizonyítottan „import” jellegű balladák hazai továbbhagyományozódására is. Legjellemzőbb mégis a *Toldi*-monda. A hazai eredetű mondakörnek s a francia lovagi epika motívumainak (bűnbeeső és bocsánatot nyerő hős) keveredéséből születik.

A korszak szakértői minden bizonnyal a XVI. századi magyar irodalomban ismernék fel a „nemzeti paradigma” első szemléletes megmutatkozását. A speciális történelmi és felekezeti helyzetből, a hazai és európai műfajokból ekkor alakul ki talán először teljes körű rendszer, melynek egyes elemei csak a többivel való kölcsönhatásban értelmezhetők. Történelmi-politikai-bölcseleti röpiratot (*A zsidó és magyar nemzetről*) vallási és társadalmi eszméket hirdető énekek (Szkhárosi Horváth András), hitvitázó drámát mesegyűjtemény (*Száz fabula*) és személyes lírai költészet (Bornemissza, Balassi), szociológiai és etikai értekezést (*Ördögi kísértetek*) szerelmi tárgyú széphistória egészítene ki.

A Tinódi Lantos Sebestyén-féle históriás ének helyi kötődésű, riporter-agitatori funkciójával, s a fent említett műfajokkal való kölcsönhatásában más sorsú nemzeti irodalmakhoz képest egyedi műfaji változatot képez. A históriás ének tematikai és gondolati fontossága (a művészi gyarlóságok ellenére is) valamifajta több száz éves folyamatosság biztosítója, melynek alakváltozatai (műfaji és érzelmi vonatkozásban) Arany *Keveházá*-ján át Juhász Ferenc *A tékozló ország*-áig sorjáznak.

A magyar barokk irodalmának már egészen más a műfaji hierarchiája. Különböző verses epikai műfajok és röpiratok uralják, s az egyedi jelleg és specifikum nem oly szembetűnő, mint a programszerűen is nemzeti reformáció irodalmában. A későbarokk viszont már tele van az európai irodalmaktól nagyon elütő, egyedi variánsokkal: erdélyi emlékiratok, kuruc költészet. A XVIII. századtól azután különösen érvényessé válik a Horváth János tétele: Faludi *Téli éjszakák*-ja vagy a szentimentális versek olyan „formai elidegenedés”-t hoznak, ami egy új szintézist készít elő.

Az induló népiesség (Gvadányi) formai fogyatékoságai mellett is messze előre mutat. Nemcsak Petőfit, Aranyt ihlető hatásával, hanem Mikszáthig, Tömörkényig, Tamásiig érvényben maradó látásmódjával. „Kármán és Kölcsey... saját koruk népszerű elbeszélő műfajainak sematikus kereteit használták fel, ám ahogy Kármán

túllépett a szentimentális levélregény sablonjain, úgy hagyta maga mögött a romantikus bűnügyi történetet Kölcsey *A vadászlak*-ban.<sup>9</sup>

A kor „deákos”, „németes” vagy „franciás” s egyéb irányjai egy új paradigma alkotó elemeivé lesznek, miközben az eredeti és modern értelemben vett széppróza egy valóságosan korszerű és teljes körű nemzeti irodalmat képez a fellépő, s most már valóban nagyszabású lírikusokkal együtt. (Fazekas Mihálynak ezen rendszeren belüli szerepére utal, hogy Illyés Gyula majd neki szentel jelentős tanulmányt, a népies verses epika több száz éves hagyományát végigkövethető módon.)

Az irodalom rendszerben látásának, a különböző funkciók összehangolt működtetésére ügyelő tudatosságnak első nagy képviselője Kazinczy, aki naplót ír, levelez, a legkülönbözőbb lírai és epikai műfajokat műveli (és fordítja) és művelését ösztönzi. Talán ő érzett rá először arra, hogy a nagy talentumok mellett az irodalom extenzív kiterjesztésének is milyen nagy a fontossága: a sokféle megszólalásmód, az egymással versengő műformák olyan ösztönző hatással lehetnek (és voltak), ami nagyban járult hozzá az 1820–30-as évek nagy fellendüléséhez.

Rövidebb ideig, s Kazinczy inspirációjától nem függetlenül ebben a „rendszer”-ben gondolkodik Kisfaludy Károly is. Később Toldy Ferencet vezette sok mindenben hasonló szándék. Például abban (mint Szilágyi Márton kimutatja), ahogy a névtelenül megjelent *Fanni hagyományai*-hoz 1843-ban a Kisfaludy Társaságban tartott előadásában „hozzárendelt egy szerzői nevet, amely nem volt éppen ismeretlen (bár különösebben ismert sem), de ebben a funkcióban újnak számított. Toldy eljárásában kimondatlanul ott munkált a kényszer: az anonimitásban rejtőző szövegek csak akkor válhatnak az irodalmi s ezzel a nemzeti múlt integráns részévé, ha névhez köthetők. Másképpen fogalmazva: diskurzusként csak akkor tekinthetők hitelesnek, s egyáltalán létezőnek, ha nem névtelenek, ettől függ jelentésük, státusuk is.”<sup>10</sup>

Míthogy ez az időszak egybeesik a nemzeti elv általánossá válásával, a teljes körű, a minél több és eredetibb, minél inkább magyarrá vált műformák együtteséből kibontakozó, kiszélesedő irodalom mintegy az élet más területeit is meghatározó alkotóerő megtestesítője. A nacionalizmus, amely ekkor már több száz éve létezik, mint biológiai, nyelvi, történelmi stb. specifikumok át-

élésének összessége, ekkor jut érettségének abba a stádiumába, tudatosságának arra a fokára, amikor erkölcsi értékrendet, magatartást meghatározóvá válik, azaz visszahat a nemzetre.

A tudatossá vált nemzeti identitás mint hazafias értékélmény, parancsoló értelmű lesz, kötelességeket, feladatokat ró az egyénre és a közösségre. Az európai kultúrához való tartozás és az azon belüli autonóm létezés élménye a műfajok vonatkozásában a kortársi, a romantikus irodalommal való lépéstartást írja elő, de a hangsúlyt az egyedítő vonásokra helyezi. Már csak azért is, mert magában a romantikában is a személyes vagy nemzeti egyedítés kerül előtérbe a klasszicizmus univerzalizáló tendenciáival szemben: pl. nemzeti történelem, couleur locale stb.

Nyilvánvaló, hogy (részben a herderi jóslat hatására, részben a Habsburg Birodalmon belüli izoláltság, az összbirodalmi, az elnémetesítő törekvések okozta fenyegetettség miatt) különösen meghatározó a nemzettudat funkcionálása mind a jövőre, mind a múltra vonatkozóan. Ugyanis az „ázsiai” eredet, a közeli és távolabbi európai népekétől eltérő nyelv fokozza az identifikációs igényt: ennek a népnek is meg kell találnia hivatását a Kárpát-medencében. (Természetesen ilyesfajta képzetek, pl. a „kereszténység paizsa” – korábban is léteztek.) Éppen ezért a romantikára amúgyis jellemző múltkultusznak itt speciális szerepe lesz. Meg kell ismerni a lényege szerint megváltoztathatatlan múltat, amely kulturális és erkölcsi érték- és erőforrás. S olyan módon kell (különböző műfajokban) a nemzet irodalmi közkincsévé tenni, hogy a jövő (az ismeretlen és még befolyásolható modus) formálásának eszköze lehessen. Ennek a törekvésnek sok-sok külföldről jövő ösztönzője van (egyebek mellett Jacob Grimm *Deutsche Mythologie* című műve 1835-ből), de belső igényt elégít ki az Erdélyi János és mások nevéhez is köthető „nemzeti családélet” kultusza.<sup>11</sup>

Nyilvánvalóan voltak ebben utópisztikus elemek, számunkra azonban ezúttal múltfeltámasztó és jövőteremtő műfaji inspirációi a lényegesek. E törekvésnek szerves eleme a nemzeti történelem epikai (a *Zalán futása*-tól a Jósika-regényekig) és lírai (Berzsenyi, Vörösmarty, Kölcsey, Petőfi) megjelenítése éppúgy, mint dráma-irodalmunk (Katonától Szigligetin át Dobsáig) buzgalma magyar királydrámák, történelmi tragédia megteremtésére.

#### 4. Eposz és regény

Rendszerszerű, folyamatszerű, „vonulat-szerű” jelenség mindebből két nagyepikai műfaj, az eposz és a regény esetében válik. A honfoglalási vagy eredet-eposz, amely évtizedeken át foglalkoztatja költőinket Csokonaitól Vörösmartyig, valójában Aranytól emelkedik életműmeghatározó és igazán átgondolt vállalkozássá. Maga a műfaj eredendően és lényegileg függ össze a nemzet-elvvel, hiszen ha a „homéroszi eposz a heroikus-művészi-költői-epikai korszak műfaja, akkor egyben az in statu nascendi nemzeti elv műfaja is. A nemzeti szellemé alakuló népi szellem eredeti totalitásának művészi-költői összefoglalása. Vagyis a homéroszi eposz világtörténelmi műfaj, amelyben költőileg megfogalmazódik a világtörténelem szubjektumának, a nemzetnek a születése és felnövekedése a szülés fájdalmaival és a gyermekbetegségek kríziseivel együtt.”<sup>12</sup>

A *Csaba*-trilógia – természetszerűleg – nem volt (és nem is lehetett) ilyesfajta kiindulópont, hiszen a nemzeti tudat viszonylag fejlett fokán született, s a századközép műfajainak szomszédságában nem is válhatott (s ez nem is állt Arany szándékában) teremtményművésszé. Viszont az eposzi hős nála is a születő nemzeti közösség hőse, a fenyegető és reményt is hordozó jövő alakítója kíván lenni. Toldi Miklósról is elmondható, hogy „Olyan, amilyen ma a népközösség, és amilyen holnap a nemzetközösség. Szándékai, indulatai, álmai a közösség szándékai, indulatai, álmai. Olyan, mint a közösség többi tagja. Csupán fejjel magasodik ki közülük. Nem azért, mert más, hanem mert olyanabb, mint ők. Az eposzi kollektív hős a születő nemzeti elvet reprezentálja.”<sup>13</sup> Ebből a szempontból: bármennyire is igaz az, hogy a *Buda halála* a maga regényszerűségével nagymértékben tér el az eposztól, mégiscsak a legrégebbi múlttal köti össze a jelent, s így próbál a jövőn munkálkodni, azaz: bizonyos értelemben az isteni-erkölcsi rend uralkodik benne, akár csak az eposzban, míg a regény világát a polgár „materializmusa” uralja.<sup>14</sup>

Az eposz ilyesfajta szembeállíthatósága a polgári regénnyel egyfajta moralizáló kapitalizmusellenességgel hangzik össze. Ha-

sonló ellenérzések a korban általánosnak mondhatók. Northrop Frye mutat rá, hogy W. Scott (és kisebb mértékben a Brontë nővérek) románcos regényei romantikus reakciót jelentenek az új industrializmussal szemben. (Ami egyébként Wordsworthnál, Burns-nél, Carlylenél is megvan.)<sup>15</sup> A magyar műfajok ezt eszmei szinten is képviselik. A *Toldi estéje* (Sötér kifejezésével) éppúgy a nemzetietlen polgárosodás egyoldalúsága ellen lép fel, mint az *Egy régi udvarház utolsó gazdája*.<sup>16</sup> Ugyanakkor a haladásra, európaizálódásra képtelen konzervativizmust is támadják, s e szintetikus gondolatiság meglehetősen eltérő műfaji variánsai talán legszembetűnőbben illusztrálják a műfajok közötti átmeneteket, a munkamegosztást.

Mint arra sokan rámutattak, 1849 után következik be jelentékeny módosulás, ami megint csak nehezen uniformizálható. Eötvös például jó időre eltávolodik a nemzeti elv hegemoniájának az eszméjétől, bár ez szépirodalmi művekben nem tükröződik. A nemzeti princípium azonban általában megerősödik, ami az elnyomatás éveiben természetes is. Szembetűnő a szándék, hogy (igaz, áttételesen, de) szinte az egész irodalmat időszerű nemzeti kérdésekhez kössék. „Ezek között is mindenek előtt a nemzet fennmaradásának, integritásának, ideális kiteljesülésének védelmezéséhez. Minden más kérdés, akár szociális, akár gondolkodástörténeti, akár bármilyen más legyen is az, csak ezekkel a nemzeti kérdésekkel összekapcsolva, nekik alárendelve nyerhet jogosultságot, érdeklődést.”<sup>17</sup>

E megállapítás igazságából semmit nem von le az a tény, hogy speciálisan irodalmi-műfaji-stílusbeli dilemmák esetében tökéletesen ellentétes értékválasztások fordulnak elő. A „hazafiság” nevében terjed, hódít a petőfieskedők, a „tájköltők” epigonizmusa, de a nemzeti irodalom színvonalának megőrzése érdekében, tehát megint csak „hazafias” meggondolásból, ámde általános „törvények”-re hivatkozva lép fel velük szemben Erdélyi és Gyulai. A nemzeti jelleg biztosítójának tekintik évtizedeken keresztül a népiességet, majd Arany-nál, Gyulai-nál a koncepció oda módosul, hogy csak átmeneti szakasz ez, mely a polgárosult irodalomnak csak egyik alkateleme, az össznemzeti irodalom nemzeti jellegének biztosítója.

A nemzetnevelő hivatást is szinte mindenki vállalja, ámde más-más módon. A *nagyidai cigányok* sokkoló hatású nemzeti önarcképe

vagy Kemény forradalom utáni röpiratai ugyanazt célozzák, mint az *Egy magyar nábob* és a *Kárpáthy Zoltán*, „csupáncsak” a műfajok és a szerzői alkatok divergálnak. A negatívumokat felnagyító komikus eposz, s a nemzeti értékek felmutatásának romantikus pátozsa és optimizmusa egyaránt nemzetnevelő, s éppen az ilyesfajta kettősségek óvhatnak a szélsőségektől, járulhatnak hozzá a műfaji hierarchia arányosságához, egyensúlyához.

Hogy a Bach-korszak vezető irodalmi csoportjává váló Csengery–Gyulai kör a későbbiekben már nem volt képes arra, hogy az irodalomban maradéktalanul valósítsa meg a maga nemzeti törekvéseit, arra a legjellemzőbb példa, hogy hiába vélekedtek úgy: a történelmi tárgyú epika és dráma tud leginkább nevelő hatású lenni, nemzeti ideálokat sugalmazni. Az előbbinek nem indul Arany után számottevő művelője, az utóbbit pedig egyszerűen lehetetlenség (kiemelkedő drámírók nélkül) a műfaji hierarchia szilárd pillérévé avatni. A történelmi epika életképtelenségének jellegzetes példája Szász Károly *Salamon*-ja. Szász Arany elméletét követi (ezt ki is fejti az előszóban), s a krónikák azon elemeiből próbál eposzt kerekíteni, amelyek szépírói összhatásúak. Így akarja visszaállítani az „elvesztett nemzeti eposz egy részét”.<sup>16</sup> Bár vállalkozása nem mondható teljesen sikerületlennek, nyelvi és verselési tekintetben is igényes, gondolatisága kimerül a trónviszályok, a nemzeten belüli széthúzás elítélésében, s időnként a részletekben sem tudja kivonni magát Arany hatása alól: mint a *Buda halálá*-ban Detre, itt Vid, az idegen szít viszályt az *Endre és Béla* című részben a két testvér, majd a *Salamon király*-ban Salamon és Béla fiai között.

A regény sokáig rangjához képest csekélyebb szerepű a nemzeti paradigma szempontjából, „nemzeti” jellege nehezebben nyeri el megfelelő változatait. Minden bizonnyal az erős és szerves fejlődésű polgári osztály fejletlensége folytán az igazán ősincek és magyarnak tekintett nemesség és parasztság kerül előtérbe, amikor a nemzeti ideáltípus, a nemzeti karakter megalkotása van napirenden. Egyesek a paraszti (Petőfi), mások a nemesi (Kemény) változatot preferálják, s Arany itt is egyeztet a félig paraszti, félig nemesi beállítású Toldival. Egymás mellett paraszti és nemesi hősök népi vagy történelmi környezetben játszódó regényekben szerepelhetnek, ezért legátgondoltabbak Eötvös kísérletei: *A falu jegyzője*, *Magyarország 1514-ben*.

A „kozmpolitizmus”-tól való visszariadás még a legműveltebb, legolvasottabb elméknél is megvan. Kemény az 50-es évek elején programszerűen ír társadalmi, sőt szalonregényeket részben azért, mert Balzac, Thackeray és mások alapján érzi ezek korszerűségét, részben azért, mert jó olvasmányt akar adni a hölgyolvasók számára is. Ugyanakkor az *Eszmék a regény és a dráma körül*-ben fájjalja, hogy az „újabb európai események s az óriás közlekedési eszközök a nemzeti és egyéni sajátságokat is kezdik gyengíteni, míg a kereskedelmi és szellemi közös érdek által, az egyetemesség érzését és a világpolgárság előkészítő eszméit hintegetik szét.” Ezért aztán, míg Jókai reformkori tárgyú műveivel teremti meg a nemzeti irányregényt, s teszi ezt alacsonyabb nívón, de nem színvonal-talanul az egy darabig igen olvasott Vas Gereben, addig Kemény az 50-es évek derekától a történelmi témák felé fordul.

Több oka is lehet ennek: Erdély múltja iránti vonzalma, aztán tragikus történelemszemléletének önkifejezési kényszere. Ezek mellett annak is lehetett szerepe, hogy mégiscsak a történelmi regényeket érzi igazán a nemzeti kultúra reprezentálóinak. Miközben éppen ő az, aki az *Élet és irodalom*-ban kifejti: a legsürgetőbb feladat a műveltség befogadására alkalmas rétegek színvonalas, modern, magyar nyelvű olvasmánnyal való ellátása. Egyszerre akarta asszimilálni az európai kultúra eredményeit és ébren tartani a nemzeti szellemet.<sup>19</sup>

A legújabb kutatások, melyek Jókai önkomentárjait tekintik át, egyértelműen bizonyítják, hogy Jókai milyen tudatosan állította művészetét a magyarrá váló műfaj speciális értékeinek szolgálatába: „Nem csupán tematikailag, de a megformálást tekintve is folyamatosan hangoztatja, hogy létezik speciális magyar irányregény és magyar történelmi regény... Jókai számára léteznek tipikusan magyar történetek... Megítélése szerint ezek éppen a közélet lármájával mindig telített irányregényben öltének testet. Az átpolitizált és ideológiai ballasztal kellően megterhelt történetmondást tartja magyarosnak. Mindezek mögött egy szintén jellegzetesen magyar és szintén homályban maradó, állandó magyar gondolkodásmód (néha humor) áll.”<sup>20</sup>

Az olykor naiv, spontán alkotónak vélt Jókainak az 50-es években kibontakozó regényművészete meglehetősen rafinált változatokat terem, ami ismét csak nem azonosítható egyetlen más irodalom

reprezentáns regényírójának módszerével sem.<sup>21</sup> Életműve, mely hosszú ideig volt milliók olvasmánya, az egész nemzetet befolyásolta, s (természetesen) az epikus műfajokat Mikszáthig, Krúdyig. (Sokat emlegetett anekdotizmusát viszont nem tekinthetjük speciálisan nemzeti vonásnak, hiszen sokfelé megvan, Dickenstől Duadet-n át Gogolig. Ez utóbbinak éppen legnevezetesebb művei – *Revizor*; *Holt lelkek* – alapulnak anekdotán.)

A nemzeti paradigma XX. századi változásait is Horváth János fogalmai felől érthetni meg leginkább: „hazafias történelmi érdeklődés felébredése egyfelől, idegen alakítások meghonosítására irányuló törekvések másrészt; ez egymással talán ellenkezni látszó, de magyarságot s európai modernséget csak együttesen biztosító két tényező – mondjuk röviden: magyarság és európaiság eszméje – lesz az új magyar irodalomnak többé-kevésbé tudatos, de ösztönebe immár beoltott hajtóereje.”<sup>22</sup> Ez az elv XX. századi irodalmunk történetében több ízben is meghatározó volt Füst Milán lírájától Németh László prózájáig, s a példákat hosszan lehetne sorolni.

VII.  
A MŰFAJI NORMÁKHOZ IGAZODÁS  
ÉS A TŐLÜK VALÓ ELTÉRÉS  
MÓDOZATAI  
AZ ARANY-BALLADÁBAN

*1. Remekmű a balladai ismérvek  
többségének hiányában (Rozgonyiné)*

Hazaszeretetről és hűségéről szól, de nem szokványos módon, hanem a balladaitól merőben eltérő játékos, olykor humoros hangfekvésben. A cselekmény alapja sem babonai vagy legendai, hanem valóságos: Rozgonyiné bátorságát a galambóci csatában királyi adománylevél tanúsítja. A vers egyedisége a közvetlen szomszédságában keletkezett *Török Bálint*-tal összevetve különösen szembevetendő: ezúttal nem évszázadokra kiható akció, nem szultánok, királyok, országnagyok tanácskozásai állnak az előtérben. Minden magánemberi, személyes szintre van transzponálva, s ez az egyszeriség-egyediség magával hozza az összes többi balladaváltozattól elütő műalkatot.

Ezt az intimitást az első sorok jelzik már:

„Hová, hová, édes férjem?”  
„Megyek a csatába  
Galambócon vár a török,  
Ne várjon hiába.”

„Megállj, megállj édes férjem!  
Ne menj még csatába:  
Befordulok egy kicsinyég  
Öltöző szobámba.”

A helyhatározói kérdőszóval való indítás az egész vers dinamikáját előre vetíti. Ezután valóban lélegzetvételnyi szünetet sem engedve követi egymást útrakelés, megérkezés, a csata egyes fázisai, menekülés stb. Önmagában a kezdő sor képes megmutatni és emlékeztetessé tenni Rozgonyiné kíváncsiságát és gyöngédségét már az első pillanatban.

A férje sorsát vállaló, vagy még inkább: tőle semmi áron elválni nem akaró asszony viselkedésében nincs semmi spekulatív. Döntése mentes minden kimódoltságtól, póztól. Legtermészetesebb ösztönére hallgatva ölt páncélt, hogy férjével tarthasson. Ebben a gesztusában van valami utolérhetetlen kedvesség, ami nyomban meg is hódította a kortársi olvasókat. Az irodalompolitikában Arannyal szembenálló Reviczky, aki a „balladás”, a „balladai” balladáktól viszolygott, a legkedvesebb magyar menyecskének nevezi Szentgyörgyi Cicellét, s nem győzi dicsérni általában is Arany hősnőit, akik a „szó igazi értelmében asszonyok... Nem beszélnek emancipáltatásukról, nem cigarettáznak, nem írnak rossz verseket s nem is tudják, hogy kik azok a kékharisnyások...”<sup>1</sup>

Rozgonyi türelmesen, sőt kissé kötődve igyekszik lebeszélni feleségét elhatározásáról, s azokban az ellentétekben (sima váll és puha kebel a páncéllal, remegő kéz a nagy karddal, gyöngé asszony a véres ütközettel szemben), melyeket érv gyanánt vesz sorra, annyi gyönyörködés van, a felsorolás közben úgy belefeledkezik a neki tetsző személyiség és test végigszemlélésébe, hogy a harci vállalkozás gáncsolása szerelmi vallomással ér fel. Az asszony válasza ismét csak híján van mindenféle nagyotmondásnak, honvédó frázisnak. Élve vagy halva férje közelében szeretne lenni, mert a hadi öltözéknél nagyobb terhet jelentene számára a férje miatti aggodalom. Nyíltan megvallja, hogy önmaga kedvéért megy, neki lesz így jobb. Ám szavaiban annyi vidám tettekkészség, annyi kockázatra fittyet hányó határozottság van, s érzelmi „önzés”-e oly harmonikusan simul tágabb közösségi, nemzeti törekvésekhez, hogy megtöri a férj ellenállását.

Arany hű is marad ehhez a beállításhoz, hiszen amikor majd a megoldásban Rozgonyiné nem mindennapi ügyességgel és bátorsággal megmenti a király életét, akkor sem növekedik alakja irreálisan grandiózus méretűre. A férje miatt van ott, a királyt mintegy a férjével együtt menti meg. Tehát a „nagy” hőstett majdnem véletlenül esik egybe a férjéért aggódó asszony ügybuzgalmával. Mintha azt hangsúlyozná itt Arany, hogy az intimebb életkörökben való eligazodás egybeesik az országos méretű ügyek szolgálatával. Éppen ezért marad a ballada végig földközelen, mert ezt a magánemberi-személyes alkalmiságát nem veszíti el. A hangnem szempontjából ez azt jelenti, hogy nem emelkedik a hanghordozás fenségességéig, hanem a báj, a kellem, az érzelmi melegség hullámain váltja ki. S jelenti ez továbbá azt, hogy a szivárványszín átmenetei gyanánt elhelyezkedő balladaváltozatok közül e ballada olyan mezőkhöz tartozik, amelyek bizonyos prózai műfajok (zsánerkép) közelébe esnek.

A három első versszak merő dialógus, ezt a 4. és az 5. epikus átkötése követi. (Ez is eltérés a balladai jellegtől, mellyel inkább fér össze a kihagyás, mint az átkötés.) Rozgonyiné öltözködésének a leírása azért hiteles, mert feltűnő, hogy az asszony különös gonddal ügyel arra: sisak, páncél, kard, csizma ne csak katonássá tegye külsejét, hanem vonzóvá is. Az útra készülődés azután a lovaglás derűs és szemet gyönyörködtető látványába torkollik.

A 6. strófa tudósít Rozgonyiék és a király találkozásáról:

„Fogadj Isten, húgom asszony,  
Itt az ütközetben;  
Nyilat ugyan, amint látom,  
Hoztál szép szemedben –”  
„Uram király, Zsigmond király!  
Nem oly divat már ma  
Nyíllal lőni, mint felséged  
Fiatal korában.”

Az évődő párbeszéd ismét csak a történelmet át- meg átszövő intimitás, közvetlenség megidézése. A király nyilván meglepődik azon, hogy asszonnyal találkozik a csatatéren, s egy tréfás (s a harcmezőhöz illő) bókot is megenged magának. Amibe mintha egy

piciny csúfondárosság is vegyülne a „szép szem”-mel a török ellen vonuló asszonyra vonatkozóan. Cicelle most is önmagát adja: nem hiúsága eléggül ki azáltal, hogy szépsége felhívta magára a király figyelmét. Finoman megtorolja Zsigmond csipkelődését, a haditechnika fejlődésével célozva a király életkorára. Szókimondó, eleven, eszes tehát a társalgásban is, mint férje meggyőzésében volt, mint a csata válságos pillanatában lesz.

Galambóc ostroma a 7. versszakban indul. A Dunáról és a szárazon is folyik a vár vívása, a Moráván érkező török segédcsapatok ellen maga Rozgonyiné viszi a gályát. A tréfás hang a csataleírás során is megörződik. A törökök megijednek az ágyúdörgéstől. Kigyulladt hajóikon nem sikerül eloltaniuk a tüzet:

„Vizet! vizet! a pogányság  
Orditoz hiában;  
Mind odaég, bár van elég  
Víz a nagy Dunában. –

Népdalszerű, s nem néballadaszerű nemcsak a felező nyolcasok és hatosok ilyenmű, már-már táncritmusú váltogatása, hanem az elbeszélő modor, a mesélő hang több fordulata is: „Maga Murad ezt a dolgot / Nem veszi tréfára.”

A 11. versszak adja tudtul a fordulatot (a magyar sereg visszavonul), de közvetett módon, Zsigmondnak szóló korholás formájában („Kár volt neked, Zsigmond király, / Mindjárt megijedned”), amiért nem farkas módjára, „szikrázó foggal”, hanem „Szökve, mint a tolvaj” menekült el, kelette át seregét a Dunán. A törökök üldözik, pusztítják a magyar utóhadat. „Gyalogszerrel a király is / Csak nehezen futhat” Rozgonyi kardjának védelme alatt.

Az utolsó előtti versszak ismét dialogikus formában (megint kiemelt pozíció ez a szerkezetben, mint az 1. és a 6. strófa esetében) juttat el a csúcspontra. A párbeszédet és indulatokat, a helyzetfestést és a megoldást szaggatott, zaklatott beszédmóddal adja vissza, amely azonban továbbra is a dallamos, hangsúlyos ritmushoz igazodik. Ez a verszene (Pákh tudósította erről Aranyt) úgy tűzbe hozta a költemény pesti olvasóit, hogy „többen valóságos csárdást hallottak a hangokban”:

Hej! ki hozza, kormányozza  
Ide azt a gályát?  
Vagy már senki meg nem menti  
Magyarok királyát?”  
„Én, én hozom, gyöngé asszony,  
Hajómat az éjben:  
Ülj fel uram, Zsigmond király,  
Te is, édes férjem!”

Az utolsó strófa már a lecsillapodásé. Mintha a katasztrófától való megmenekedés enyhülete ömölne szét rajta. Nem is a lászlővári időzésről esik benne szó, hanem a hírről, amely szárnyra kapta Rozgonyi Cicelle dicsőségét.

A súlyos vereséggel végződő galambóci csatáról szóló ballada csupa derű, csupa magabiztosság. Mintha azt akarná sugalmazni, hogy vereségek, kudarcok után (1852-ben vagyunk!) a magyar történelemben, s főképpen a magyar jellemben azokat a meleg, megtartó erőket kell legtöbbször becsülnünk, amelyek jó és rossz sorsban valami ösztönös tisztességtől vezetettve megjelölik a túlélés útját. Az egyéni és közösségi értékek szerinti megmaradást fejezi ki a *Rozgonyiné* a maga magyaros hangütésével, egyszerűségével, derűjével. Balladainak legfeljebb párbeszédességét és némely időbeli előreugrását minősíthetjük, egészében veszélyek és veszteségek dacára is a reménységnek és az önerőben való hitnek a meggyőződése járja át. Bűnök és lelkipurdalás helyett az egészséges, az ép, a jellegzetesen magyarnak látott természetes kedély ölt benne testet, melynek biztonságérzetét az erkölcsi törvényekkel való összhang adja.

## 2. A bürgeri ősmintától a tudattalan lelki jelenségek zenei sugalmazásáig (Bor vitéz)

A legművészebb balladák egyike, de igazán népszerűvé sosem vált, mert eszmeiségét lehetetlen egyszerű formulára redukálni. Zenei felépítésének jelentését nemcsak hogy nem méltányolták kellő mértékben, de nem is nagyon érintették. Bravúros szerkesztését pedig talán öncélú virtuóztatásnak nézték. Félreismeréséhez hozzájárulhatott, hogy a magyar és a világirodalom egyik legismertebb balladái témájából indul ki. A vőlegény, az ifjú Bor vitéz meghal a csatában. Menyasszonya nem kíván az új kérőhöz menni, akihez apja kényszerítené. Szerelmesének elvesztése, majd az apjával való összeütközés, s a szörnyű vívódás végletes izgalomba hozza, szinte féltudatlan állapotban szökik meg hazulról. A kísérteties éjszaka, az erdő félelmetes árnyai és neszei képzelete vad csapongását hallucinációkká, vizionálássá növesztik. Bor vitéz jelenik meg neki, s esküvőre viszi:

Egy kápolna romban ott áll,  
Régi fényét visszakupja.  
Zendül a kar, kész az oltár,  
Díszruhában elhunyt papja.

Régi fényét visszakupja,  
Ezer lámpa, gyertya csillog.  
Díszruhában elhunyt papja;  
Szól az eskü: kéz kezet fog.

Ezer lámpa, gyertya csillog, –  
Künn az erdő mély árnyat hány.  
Szól az eskü: kéz kezet fog;  
Szép menyasszony színe halvány.

Künn az erdő mély árnyat hány,  
Bagoly sír a bérci fok közt.

Szép menyasszony színe halvány –  
Halva lelték a romok közt.

Az álomvizióban lejátszódó jelenet, az annyira óhajtott esküvő a végsőkéig fokozza a kimerült lány egzaltációját, hiszen egyszerre éli át a legnagyobb bánatot és a legnagyobb örömet, ami érhetné. A rettenetes lelki és fizikai megpróbáltatás megöli.

Ez a téma csakugyan számtalan változatban kerül elő a folklórból és a műköltészetből. Legismertebb Bürger már többször szóba hozott kísértetballadája, a *Lenore*, melyben a hősnő kedvese nem tér vissza a háborúból. Anyja szavaira, aki Isten vigaszára utalja, Lenore kétségbeesett átkokkal felel. Éjjélkor vőlegénye, Vilmos jelenik meg neki, s nászra hívja. De menyegző helyett temetőbe viszi őket a ló, ahol lefoszlik az öltözék a lovagról, s a puszta csontváz áll Lenore előtt, mire a lóval együtt pokolra süllyednek.

Bürger korában a népmonda (a holt vitézről, aki eljön szerelmeséért) már többféle változatban ismert volt. Kriza *Vadrózsák*-jában éppúgy megvan, mint a *The Suffolk Miracle* című angol balladában, mely utóbbiban is a halott vőlegény kapja lovára kedvesét. A *Bor vitéz* a skót balladák közül leginkább a *Sweet William's ghost*-ra emlékeztet. Ebben az elhalt ifjú szelleme ál-mában látogatja meg menyasszonyát. Az eskünek, az adott szónak itt is nagy súlya van, s hajnalban a lányt itt is holtan találják.

Ezt az alaptörténetet aztán Arany magyar irodalmi vonatkozásrendszerrel dúsítja. Voinovich mutatta ki, hogy Ipolyi *Magyar mythológiá*-jában olvashatót kísértetek romkápornában végbenő éjjeli miséjéről. Az egyezés valóban szó szerinti: „a templom ablakai felvilágosodnak, orgona és énekszó hallatik ki a halottak gyülekezetéből... holt pap tartja az istentiszteletet.” (Ez a népi hiedelem már Kisfaludy Károly *Éjjeli menyekző* című rémballadájába is belekerült.<sup>2</sup>) Mindezt Arany teljesen egyéni módon egészíti ki népi motívumokkal (pl. az úton ballagó pacsirta a búsuló, majd elbujdosó lány jelképe), s egyéni kép- és szóhasználattal.

Igazi eredetiségre azonban a verselés, a különös forma, s főképpen az általa szuggerált zeneiség, meg a zeneiségtől inspirált jelentésbővülés révén tesz szert a ballada. Minden strófa négy bimetrikus sorból áll (a felező nyolcas és a trocheikus lejtés váltakozó módon érvényesül bennük, néhol a szimultán ritmus egyensúlyát érve el),

de oly módon, hogy minden strófa második és negyedik sora a következő versszak első és harmadik soraként ismétlődik meg:

Suhan, lebben a kísértet,  
Népesebb lesz a vad tájék.  
Szól vitéz Bor: „Jöttem érted  
Elesett hős, puszta árnyék.”

Népesebb lesz a vad tájék,  
Szellem-ajkon hangzik a dal.  
„Elesett hős, puszta árnyék,  
Édes mátkám, vigy magaddal!”

E versforma, a pantum Arany előtt Chamissonál, V. Hugónál fordul elő, később Leconte de Lisle, Théodore de Banville és mások alkalmazzák. (A „pantoum malais” kifejezés arra utal, hogy maláj népdalok közzétételével hozta divatba Chamisso 1822-ben.<sup>3</sup>)

Arany (valószínűleg ösztönösen) olyan „egzotikus” formát használt fel, amely éppúgy az arisztoteliánus esztétika hatókörén kívülről származik, mint a középkori ballada nem egy jellegzetes vonása. A szimmetria és a lekerekítettség helyett ez a „pogány” ritmus a maga bűvölő, barbár monotonijával valami olyan összetapadt képi és gondolati versmenetet ad vissza, amit talán csak akusztikai úton lehet kifejezni. A hangzásvilágban magyaros, népdalszerű elem is van jelen, az időmértékben az antikvitás, a nyugat-európai költői hagyomány is. Ám az újra és újra felbukkanó sorok, az ismétlődés vad, fékezhetetlen áramlást idéz elő, mely minden evilági, racionális tényt és látványt nehezen megfoghatóvá tesz, eltörli a határt valóság és álom között.

Ennek a különös zenei szuggesztiónak a lényege az, hogy (bár sűrűn érzékelünk rímelést, ugyanazon pontra való visszajutást, pillanatnyi megállapodást és újabb nekilendülést) a második és a negyedik sor visszatérése a következő versszakba vezet át a melódiát. Egyik strófából átnyúlik a másikba, és nehezen meghatározható befejezetlenség érzetet idéz elő. Miközben új és új mozzanatok bukkannak fel a vers menetében, ez a lassú hullámváz megmarad, s uralma alá hajtja, forgásba hozza az összes motívumot és megteremti a vers alapélményét, a szédületet, a hipnotizáltságot.

Az önmagukban is zárt egységek szimmetrikus rendje helyett félbehagyhatatlanul kigyózó hangzás-mágia varázslata hatalmasodik el az olvasón-hallgatón. Mint Barta János észrevette: „az ismétlődő sorok, illetve a bennük kényszerűen ismétlődő benyomások célja: az éber tudat elaltatása, elszongítása, azaz voltaképpen a lány éber tudata elkábulásának, a valóságból a látomásba való átsiklásának jelzése.”<sup>4</sup>

Az ismétlődésnek azonban nemcsak ez a „narkotizáló” szerepe van, hanem a kép és motívumkincs új és új viszonylatrendszerbe állításának játéka is ennek révén valósul meg. Az egyes részletek folyton változó egymás mellé kerülése új és új kontextuális tartalmat produkál, amit felületes olvasás nem is nagyon érzékel.

Ködbe vész a nap sugára,  
Vak homály ül bércezen völgyön.  
Bor vitéz kap jó lovára:  
„Isten hozzád, édes hölgyem!”

Vak homály ül bércezen-völgyön,  
Hús szél zörrent puszta fákat.  
„Isten hozzád, édes hölgyem!  
Bor vitéz már messze vágat.”

Az első sorbeli ködbe vesző napfény az utolsó sorokban nyeri el értelmét, amikor a „halvány” menyasszonyból (megint csak akusztikai kapcsolódással) halott lesz: „Halva lelték.” Az elhalványodás, a ködbe veszés, a halál képzetköre végigvonul a költeményen, a kezdés ezt már az első sorral érzékelteti. A legelső szó a „köd”, amely az egész ballada, s talán az egész műfaj meghatározó látványeleme és képzete, amely az élet áttekinthetetlenségét, a sors kiismerhetetlenségét sugalmazza. Nem a cselekménnyel függ össze, hiszen Bor vitéz akár napfényes, derűs időben is indulhatna a háborúba, hanem az alapgondolattal és alaphangulattal. Csupa zord, fenyegető szó sorjázik itt.

Kubinyi László nyelvészeti szempontú szép elemzésében hívja fel a figyelmet arra, hogy a „vesz” helyett a „vész” nem egyszerűen nyelvjárási eredetű, még csak nem is pusztán az irodalmi nyelvi

színárnyalat többlete, s nem is merőben a ritmuskényszer, a trocheus következménye, hanem „csodálatos játék az ősi, az osztatlan névszó-igéből származó szópárral.”<sup>5</sup> S valóban felkődlik benne a főnévi „vész” árnyalata is, ahogy a „vak homály” sem rossz látási viszonyokat, sokkal inkább vak végzetet asszociál. A megszemélyesítés, amely az „ül”-lel a homályt mintegy megeleveníti, megint csak valami félelmetesnek, valami átláthatatlannak a bizonytalanságát szuggerálja. A „bércen völgyön” is ijesztő, főleg azért, mert a két sor egyazon értelmű: nem látni a napot a ködben, nem látni a tájat a homályban, nem lehet eligazodni, nem lehet érvényes, ellenőrizhető számítással előre látni a dolgokat, megérteni a létet.

Az első versszak harmadik és negyedik sora jelenetté, dialógussá fejleszti az eddigiek sejtelmes általánosságát. A búcsú pillanatát s a lovag utolsó szavait kapjuk, s ez nem egyszerűen információ, cselekményelmondás, helyzetfestés, szituációteremtés stb. Az is, de előre és hátrafelé mutató értelemmel felruházva. Az első két sor elvont tájképe most nyeri el funkcióját, s a harmadik és negyedik sor röpke jelenetének végzetes kimenetelét az előző sorpár determinálja. Háttér és előtér olyan mértékig egymásba úszik, hogy a búcsújelenet és a ködös-homályos, zord hegyes vidék képe a továbbiakban szinte egymásra másolódik.

Elősegíti ezt a második versszak indítása, amely a búcsúzás jelenete fölött mintegy visszanyúl a kezdőképhez. Az akusztikai emlékezés azonban megsejti, hogy nem egészen előlről kezdődik minden (az első strófának nem első, hanem második sorától indulunk újra), ezért azonosság és különbözőzés, ismerőség és idegenszerűség benyomása keveredik. Ez a táj már nem pontosan ugyanaz, mint az első versszakbeli. Ezt az eltérő folytatás is tudtul adja: a szél feltámadása még félelmetesebbé, szinte kísértetiesé tesz mindent. A „puszta fák” a „vak homály”, a „köd” hangulatkörét folytatják, az élettelenységnek, az idegenségnek az érzetét növelve.

A második strófa második fele Bor vitéz búcsúszózata. Greguss úgy vélte, hogy az „Isten hozzád, édes hölgyem!” sor Bor vitéz szavainak visszacsengése a lány fülében, a „Bor vitéz már messze vágat” pedig szerzői közlés. Lehr Albertnek köszönhetjük annak bizonyítását, hogy ez utóbbit is Bor vitéz mondja magáról. Lehr magára Aranyra hivatkozik, aki (állítólag) ezt neki a „Hányszor

mondtam Piroskának, ezt nem szereti nagypapa!” formula analógiájával magyarázta el.<sup>6</sup> Mindenesetre a kétsoros megszólalás az utolsó érintkezés a két szerelmes között: a messze vágató Bor és a búcsúszavakra visszaemlékező lány fülében hangzik újra és újra.

Miután minden sor kétszer szerepel a versben, fele annyi nyelvi elemből áll a szöveg, mint külső mérete mutatja. Azzal jár ez, hogy sajátos nyomatékot kapnak az egymástól távol eső, de azonos szavakból álló sorok:

Hús szél zörrent puszta fákat,  
Megy az úton kis pacsirta.  
Bor vitéz már messze vágat,  
Szép szemét a lány kisírta.

Az első sor idehozza a végső búcsú előtti utolsó pillanat kétségbeesését, de megváltozott jelentéssel. Hiszen a reá következő sor, egy váratlan síkváltással mintha már véglegesnek, jóvátehetetlennek mutatna mindent. Egyre messzebből, már valószínűtlen távoból hallatszik a „Bor vitéz már messze vágat”, mely utoljára idézi fel a boldogság, az utolsó együttlét, a búcsú atmoszféráját, a veresszakzáró sor pedig a végzetes hírről tudósít. Az ifjú Bor halála az, amit előre jósolt minden, s ez szabja meg a végkifejletet. Az idő előtti kegyetlen halál a fordulópont, ifjúságnak és szerelemnek az enyészettel való ellentéte, mellyel a lány nem tud megbékélni.

Szerelmi vágyódásának beteljesületlensége a költemény további dinamikájának forrása. Nem törődik bele, hogy ami olyan biztosnak és boldogítónak látszott, az örökre elveszett. Különös úttévesztése, iránytalansága, a halálhír utáni tétova, szinte tébolyult tanácsatlansága kivételes költői tapintat révén ölt testet:

Megy az úton kis pacsirta:  
Hova megyen? hova ballag?  
Szép szemét a lány kisírta:  
Szólt az apja: férjhez adlak!

Az első sor az elválás közeléből hozza ide a lány magányának képzetét, s a „Hova megyen? hova ballag?” sorral a következő

strófában ismét a köd, a homály rémes szférájába vezet: „Zúg az erdő éji órán.” Az előző versszakban a „Szép szemét a lány kisírta” sor Bor vitéz siratására vonatkozott (a „Bor vitéz már messze vágat” sort követte), itt már az apjával való ellentétre (a „Szólt az apja: férjhez adlak!” sor jön utána). Az ismétlődő sorok jelentése tehát megváltozik, s a melodikus felépítés vágyak, érzelmi konfliktusok szemléltetője.

A „Szép szemét...”, „Szólt az apja...” alliteráció szorosabb összekapcsolódás jele, míg a

Szólt az apja: férjhez adlak:  
Eskü elől szökik a lány.

sorpár a ritmus megdöccentésével a vita jóvátehetetlen szakítással fajulását jelzi. (Bizonyos megtorpanást az „esküvő” értelemben használt „eskü”, mint szokatlan lerövidülés is okoz.) Egy nagy szenvedély kényszerű akadályoztatásának a se gátoltság személyiséget felörlő hatásának rajza itt kezdődik. Az apja akarata elől menekülő lányban elindul a rögeszmésen kívánt násznak az álom, a képzelet világába való transzponálása oly módon, hogy ez a folyamat a halálba, mint teljes megsemmisülésbe torkollik, mert felemészti az egyéniség evilágisághoz kötő pszichológiai és fiziológiai erőit.

S amint újra és újra felhangzanak a távolba vesző sorok, ahogy visszatérnek az első strófák jelenetei (sötét erdő, Bor vitéz megjelenése), úgy folytatódik az álom ott, ahol a valóságos szerelmi kapcsolat kényszerű módon megszakadt. Ami ténylegesen nem mehetett végbe, most vízióként merül fel. Csakhogy Csóri álmával ellentétben itt nem kerül sor felébredésre, kijózanodásra. A lány halála pillanatáig örülhet az olyannyira óhajtott frigynek. A makacsul ismétlődő sorok a lány kitartását, az apai utasítással szembeni hajthatatlanságát szuggeralják.

A *Bor vitéz* ebben is ellendarabja *A honvéd özvegyé*-nek. A minden áron való hűségnek és tántoríthatatlanságnak a példázatát formálta meg hát Arany a vadromantikus kísértethalladából. (Tökéletesen új alap gondolat ez a Bürgeréhez képest, aki a *Lenore*-ban az istenkáromlásért való bűnhődést állította a középpontba.) Bármiféle érzelmi bizonyosság végérvényességét az adott szerelmi

érzés megismételhetetlenségének és felcserélhetetlenségének monomániás szenvedélyével igazolja: halott vőlegényhez, bukott ügyhöz is lehet hűnek maradni.

Nem magasztalja fel ezt a magatartást, sőt morbid jegyeit nagyon is láthatóvá teszi. Mi több: a kápolna romjai közt lejátszódó kísérteties kézfogó azt az értelmezést is megengedi, hogy a hűségnek vannak tébolyba és halálba vezető útjai is, van öngyilkos állhatatosság is. (1855-ben íródik a *Bor vitéz*, s Kemény és társai ekkoriban egyre gyakrabban hangoztatják a passzív rezisztencia terméketlen, sőt önpusztító voltát.) Bor vitéz menyasszonyának döntésében, menekülésében semmi szerepet nem játszik a józan megfontolás. Annyira akar valamit, hogy nem látja be lehetetlenségét. Annyira szeret valakit, hogy nem képes nélküle meglenni. Bizonyos politikai ideálnak (sokan gondolják így ekkortájt) csak utána halni lehet, hiszen életre keltésére nincsen remény.

A *Bor vitéz* látszólag egy karakterről szól, amelyet egyetlen csapás, csalódás véglegesen életképtelenné tesz, mert nem tud lemondani, alkalmazkodni. Talán szerelmi szenvedélye erősebb az átlagosnál, talán felfokozott akarata és hiúsága nem tud beletörödni a kudarcba, talán képtelen arra, hogy az egyszerit, a tüne-ményszerűt elfeledje. A „honvéd özvegye” képes erre, A *gyermek és szivárvány* gyermekhőse meg *Bolond Istók* a második énekben megalkuszik a vágyaitól messze eső valósággal.

Nem jelentéktelen mozzanat Bor vitéz elvesztésének módja. A lány nem csalódik vőlegényében, hanem valami iszonytatóan kegyetlen fordulat, az ifjú élet durva legyilkolása (ami 1849-ben Vörösmartytól Madáchig oly sokakra hatott sokkoló módon) fosztja meg tőle. A természet rendjével ellentétes, drasztikus, materiális tény, amely oly megrendítő, visszataszító valóságossággal szerepel A *honvéd özvegyé*-ben, bomlasztja fel az értelem rendjét és az érzések harmóniáját, s kergeti a hallucinációk és a halál birodalmába Bor vitéz menyasszonyát.

A költemény végére a tempó lassulni kezd, véget ér a látomás, s a lány képzeletének csapongása a halál némaságában csendesedik el. Ekkorra a költemény ismét a boldogtalan szerelmesek szomorú, de szokványos történetévé „vékonyodik”, mintha a téma gazdagodásának, a jelentésrétegek szaporodásának feltétele a komplikált zenei szerkezet zsongító hatása lett volna. Az átkötő sorok

ismétlődésének indázása szinte mindent átfogott, s ennek áttekinthetetlen szövevényébe az 1850-es évtized erkölcsi választásainak sok tépelődése belefoglalódhatott. A sorscsapások kíméletlensége (ezt szuggerálja a természeti képek zordsága) ellenében nem tud, nem akar morális feloldással vigasztalni, mert úgy véli, hogy a védtelen lélek kínja és kiszolgáltatottsága önmagában komolyságra, felelősségre int.

A sem korábban, sem későbbben nem alkalmazott pantum is mintha a vers egyediségét hangsúlyozná. Bár Arany csaknem mindegyik epikus hősének van egy „Bor vitéz”-e, azaz elvesztett, feltámaszthatatlan eszménye, itt mégis a szenvedés a maga brutalitásával gyúri le a hősnőt, aki a fantázia, az ideák közegébe menekül. Az ismétlődések bűvölő hatása, az eltűnő és újra felbukkanó képek szédülete ezt az átmenetet példázza, a sors örvényeit, s a pusztulást kísérő megilletődést.

Adyig senki nem kísérte meg igazán a lélek mélyeinek ilyesfajta babonás légkörrel és hipnotizáló erővel való visszaadását. Hogy a verszene miképpen tudja a végzet és a vele szemben álló emberi szenvedély, a vak nemezis és az erkölcsi értékek jegyében önmaga legjobb énjéhez ragaszkodó ember pusztító tusáját megjeleníteni, abból majd nagysokára Babits és Weöres örökít tovább valamit.

*3. Parnasszista tárgyiasság,  
romantikus ódaiság, históriás ének,  
keresztény mártír-legenda  
és ótestamentumi átok műfaji mintáinak  
egymásra másolódása  
(Szondi két apródja)*

A szűkebb értelmű balladaiságból ebben is kevés lelhető fel, akárcsak a *Rozgonyiné*-ban, de műfaji ihletői egészen máshol keresendők. A krónikás ballada párhuzamos felépítésű változata ez, mely a legrégebbi (legenda) és a legújabb (Parnasse) ihletést

egyesíti. (Parnasse helyett talán helyesebb lenne a későromantika, pl. Gautier esetleges hatásáról beszélni az 1856-os keletkezési időpont miatt.) A téma összetettsége, áttételeessége adekvát formát talál a különböző korok és formaihitek inspirációját egyesítő műalkatban. A tökéletes műretek létrejöttének titka: téma és nyelvi-akusztikai oldal hézag- és törésmentes illeszkedése.

A tárgyválasztás telitalálatszerű egyedisége, sajátyszerűsége kissé burkolt, ezért nem is fordítottak rá kellő figyelmet. Szondi és a várvédők magatartását vélték a mű eszmei-erkölcsi tengelyének. Gyulai például ezt írja Arany-émlékbeszédében: „A honvéd hősiessége nem elevenedett-e föl Szondi halálában, aki még harcol, bár ágyúgolyótól megtört ina, térde?” Holott maga a cím eligazít: az apródok helyzetét, dilemmáját kell alapul vennünk. Nem mintha az ő hűségüknek, a csábításnak ellentálló megvesztegethetlenségüknek a példája és fedezete nem Szondi volna. A törökverő bajnok vitézségéről azonban az apródok előadásából értesülünk, s a ballada közvetlenül arról szól, hogy a két dalnok Szondi emlékének dicséretével, a mártírhálált haltak siratásával miképpen játssza el a török rokonszenvét, mond le az Ali kínálta jólétről.

Ők kerülnek előtérbe, s ez összhangban áll a kornak a költő szerepéről formált elképzelésével. Arany (természetesen) kegyelettel és rokonszenvvel nézi és ábrázolja Szondit és a várvédőket, de tisztában van azzal, hogy a magyarság többsége számára egyszerűen követhetetlen ez a példa, mert kivételes bátorságot, átlagon felüli fizikai és erkölcsi képességeket tételez fel. A dalnokok dilemmája nyilvánvalóan közelebb esik a mindennapokhoz.

Egyébként is a vers keletkezésének időpontjában nem a halált megvető merészség, hanem a nemzethez, az eszmékhez való hűség, az anyagi vagy hivatalbeli felemelkedést elutasító puritán tartózkodás az aktuális. (A Bach-rendszer a passzív ellenállást különböző csábító ajánlatokkal, karrierlehetőségekkel, pénzbeli és presztízs előnyök felkínálásával igyekezett megbontani.)

De személy szerint magának Aranynak a számára is az ifjú énekesek sorsa volt igazán átélhető. Nemcsak azért, mert a félénk, „vézna, ügyetlen testi dologra” kisfiúból a későbbiekben sem vált harcias, katonai erényekkel kitűnő férfi, hanem azért is, mert alkati óvatossága miatt sem lett igazán a radikális szembeszegülés, a

kombattáns fellépések embere. (Ezért vonták kétségbe annyiszor emberi, de legalábbis írói bátorságát.)

Aranynak ezt a jellemvonását már Erdélyi János szóvá tette, amikor azt mondta róla, hogy nem indítványozó és nem romboló alkat. Dávidházi Péter pedig (Pilinszky János is beszél „engagement immobile”-ról) ezzel a „mozdulatlan elkötelezettség”-gel magyarázza Aranynak a múlthoz fűződő bensőséges viszonyát, s azt, hogy az „erkölcsi emlékezet zsenijé”-vé válhatott.<sup>7</sup>

Arany szubjektivitása és az 50-es években Deákék által javallt közösségi magatartástípus ölt tehát testet a *Szondi két apródjában*. Az apródok viselkedése, akik elzárkóznak a basa dicsőítésétől, s ezért kényelem és kényeztetés helyett börtön és vessző vár rájuk, nem pusztán a költői hivatás példázata, hanem a mindenki által vállalható és vállalandó tisztessége és hűségé. Arany maga sem a kockáztató heroizmus embere, inkább a tántoríthatatlan becsületességé. Az apródok szelíd konokságával azt az utat mutatja meg, mely az emberfeletti teljesítményre nem képes „átlag” számára járható, s a nemzeti identitás és az emberi tisztaság megőrzésével a jövő záloga.

Ugyanakkor nem abszolutizálja ezt a szenvedőleges ellenállást. Önmagában (mártírok és Szondiak nélkül) nem lehetne sem kellően indokolt, sem eléggé legyőzhetetlen. Viszont nem szükséges, sőt nem is kívánatos, hogy mindenki a harcmezőn lelje halálát. A többségnek anyanyelvében és utódaiban (tehát biológiaiilag), erkölcsben és szellemi tradícióban meg kell őrizni, tovább kell adni a drégelyi várvédők által képviselt elvet. A helyzettel kényszerűen megbékélő sztoicizmussal, nélkülözés és lemondás árán túl kell élni az elnyomatás éveit, évtizedeit, hogy egy jövőendő, kedvező politikai konstelláció majd épnek és késznek találja a nemzetet.

A költemény tehát a Bach-korszakban szükségszerűen kialakított nemzeti ellenállás szellemében íródott, s különböző hagyományrétegek és hangnemek, eljárások (*Ótestamentum*, kereszténység, XVI. századi históriás ének, romantikus pátosz, festőidiszletező tárgyiasság) együttes jelenléte biztosítja szintetikus jellegét. Talán az sem egészen véletlen, hogy a Kemény Zsigmond irányítása alatt álló *Pesti Napló*-ban jelent meg. Nem erőszak általi oppozícióra szólít fel, hanem az anyagi jólét, a „könnyű élet”

szirénhangjaival szembeni állhatatosságra, bizonyos erkölcsi, nemzeti, közösségi ideálok nevében.

Felhőbe hanyatlott a drégeli rom,  
Rá visszasüt a nap, ádáz tusa napja;  
Szemközt vele nyájas, szép zöld hegyorom,  
Tetején lobogós hadi kopja.

Két ifjú térdel, kezükben a lant,  
A kopja tövén, mintha volna feszűlet.  
Zsibongva hadával a völgyben alant  
Ali győzelem-ünnepet ütlet.

Kevés ennél tömörebb s mégis színpompával és érzellemmel teljesebb expozíció akad irodalmunkban. A különleges kidolgozottság következtében minden szónak (ha nem is kettős jelentése, de) kibővített, szélesedő jelentésmezeje van. Az első két sor ünnepélyes melódiával indít, miközben helyszínről, időpontról tájékoztat: a drégeli várból füstölgő romhalmaz lett. A végső ostrom, a török győzelem napjának estéjén vagyunk.

A „Felhőbe hanyatlott” kifejezés azonban nemcsak informál, hanem valami emelkedettséget is intonál. Nem a csata lassan le szálló poráról, s nem tűzről vagy füstől tesz említést, hanem felhőről, ami megemeli, kissé felfelé irányítja a tekintetet, de a kedélyvilág borúját is rálopja az első szavakra. Az elfoglalt, omladozó vár pedig „hanyatlott”. Ez az ige nemcsak elvont és ünnepélyes hangzású, de egy kicsit Drégely elestével, s a magyar haza, a kereszténység újabb veszteségével is összefügg.

A lemenő nap vörös sugarai (hogy vörösek, az csak jóval később-ről, a „bíborszínű kaftán” kifejezésből tudható) az ádáz tusa napjával kapcsolódnak össze, a vér elevenségét, a falakat nyaldosó lángokat asszociálják, az elcsendesedő esti rom mozdulatlanságára az ostrom szilaj dinamikáját a tűzpiros színárnyalattal vetítve vissza.

A szemben lévő dombon („szép zöld hegyorom”) lobogós kopja jelöli Szondi sírját. Az egyelőre ember nélküli kép tehát azzal mond el mindent, hogy a csata színterét és a friss sírt a táj két magaslatán egymás mellé helyezi. A továbbiakban ez a két pont lesz a ballada

két helyszíne: a dombon folyik az apródok és a török követ párbeszéde, s a füstölgő várrom mintha az apródok által megénekelte ostrom díszlete lenne.

A harmadik játéktér a völgy, a török tábor tomboló vidámsága, amelynek jellege a hatodik strófától a török küldönc szavain keresztül kap közvetett bemutatást. A két magaslati ponttal, Szondi hősi halálának (várrom) és az apródok gyászának (sírhint) „orom” pozíciójával szemben a török tábor hangoskodó diadalmámora nemcsak térbelileg kerül alacsonyabbra, hanem az értékek világában is az érzékek, a materiális szférához tapadó ösztönök, kívánságok, s azok kielégítésének közege gyanánt axiológiai süllyedést testesít meg.

A következő versszakot egy olyan szembeállítás uralja, amely már ezt a harmadik színteret is viszonyítási pontnak tekinti. A térdeplő apródok csendes áhítatát, amelyet a kopjának feszülethez hasonlítása is megemel, zavarja a völgyben örvendező törökök győzelmi ünnepe. A gyász és az imádság megilletődöttségével szemben mintha valami alantas lenne a török tábor lármájában. (érdekes, hogy a „zsibong” szó, amely gyakran kedves, meleg, játékos hangulatú, ezúttal ellenszenvet vált ki, mert kegyelemsértőnek, otrombának mutatkozik.)

A dombtetőn, a kopja tövéen, mint feszület előtt térdeplő dalnokok a keresztény mártírium eszmeiségét materializálják látványyá. Ugyanígy a versen végighúzódo ellentétes princípium, a törökök által képviselt vadság, érzékiség, elpuhultság, élvezethajhászás személyesül meg a völgyből ide hallatszó és ide látszó mulatozásban. Az első két strófa didaktikus jelképiesítés nélkül plasztikailag szemléltet minden utóbb szerepet kapó erkölcsi és eszmei értéket és ellentétet.

Az egész versben csak ez a két versszak szerzői megszólalás, s közvetett módon (az ekkoriban fellépő francia parnasszisták távoli, róluk keveset tudó rokonaként), tájképbe, történelmi rajzba vetítve nemcsak előkészíti a vers érzelmi-indulati bonyodalját, hanem olyan rejtőzködő, tárgyiasított lírával, olyan megindult elégikus-sággal üti meg az alaphangot, hogy áttételes vallomásossága a legobjektívebb elemeket is átjárja.

„Mért nem jön a Szondi két dalnoka, mért?  
Bülbül-szavu rózsák két mennyei bokra?  
Hadd füzne dalokból gyöngysorba füzért,  
Odaillót egy huri nyakra!”

„Ott zöldel az ormó, fenn zöldel a hant  
Zászlós kopiával a gyaur basa sírján:  
Ott térdel a gyöngypár, kezében a lant,  
És pengeti, pengeti sírván.”

Ettől fogva csupa párbeszéd a vers, s ahogy a magyar és török szereplők szavai egy jelen drámát s egy közelmúlt hőskölteményt lírai vivőerővel a végpontig ragadnak, az Arany nyelvteremtő zsenijének egyik megismételhetetlen bravúrja. A két török (Ali és valamelyik embere) dialógusának keletiessége meglehetősen szembeeszkő mind szavakban („bülbül szavu”, „huri”), mind szemléletben („gyaur basa”), mind a képes beszédben („rózsák két mennyei bokra”, „gyöngypár”). Az átkötő, leíró részek hiánya miatt ennek a párbeszédnek telítődnie kell sok olyan elemmel, amely a szituációt érteti meg: Ali várja Szondi apródjait, mert eleget akar tenni halott ellenfele kívánságának. Előre örvend dalaik szépségének, s türelmetlenségében küldöncével sürgeti őket.

A szöveg többszintű. A fonetikai viszonyok a fogalmi eligazodást segítik: nemcsak a törökös beszéd kifejező ereje, hanem a válaszoló török szavainak akusztikai oldala: a hant és a lant összerímeltetése, a meg-megálló, ázsiai nyugalommal hullámzó beszédrítmus, s a látványon egy pillanatra elérzékenyülő, mélabús zárósor: „és pengeti, pengeti sírván.”, amely pusztá melódiájával vissza tudja adni a dal szépségét és a tájkép melankóliáját, a lant hangját és az apródok szomorúságát, sztoikus nyugalmát.

Ezzel le is zárul a vers első egysége (az első négy versszak, mely előbb a helyszínnel, majd Alival és környezetével ismertet meg), s ettől kezdve most már a török küldönc rábeszélő és az apródok dicsőítő-sírató strófái váltogatják egymást oly módon, hogy két akarat, két életelv csap össze ebben a szerkezeti megoldásban. A 3. és a 4. strófában már megmutatkoztak a jelei annak a gyönyörteljes életformának és kényeztető bánásmódnak, ami a fiúkra Ali közelében vár. A fényűzésnek, a kényelemnek a princípiuma ez,

amellyel szemben Szondi és a mártírhaltak haltak életelve magasztalódik fel.

Ahogy Arany elmondja Szondiék helyállását, a vár feladásának megtagadását, az utolsó ostromra való készülődést s a végső összecsapást és Szondi halálát, abban igen precízen követi Tinódi históriás énekét. (Egyéb forrásai is voltak.) Költőnk általában is sokat felhasznál a XVI. századi magyar költészet nyelvéből, a régiesség azonban nem valamiféle archaizálási bravúrt szolgál, hanem a valamikori műfaj (históriás ének) és az össznemzeti téma közös múltban gyökerező egyetemességét hordozza.

Csengery Antalnak írja 1856. június 23-án a *Szondi két apródjára*: „Egyetlen versem van kész: bizonyos pattogó daktiluszok, amelyeket a Nép könyvé-be azért nem adok, mert nem a népkönyv közönségének valók. A Pesti Napló-ba szántam...” Arany jól érezte meg, hogy a mártírtragikum nehezen is fért volna meg valamely románcosabb vagy dalszerűbb formával: „talán kicsit Czuczor dübörgő daktilikus-patétikus balladájával versengve is – daktilikus menetűre fordította a ritmust, virtuóz módon kettős, sőt hármas menetűre-sugallatúra bonyolította a szerkezetet... röviden: nem az egyszerű népnek, hanem a művelt nemzetnek szánta a verset. Azé is lett.”<sup>8</sup> (A dübörgő daktiluszok reformkori romantikus költészetünk jelenvalóságát teszik állandóvá benne.)

... S hogy feljöve Márton, az orosz pap,  
Kevély üzenettel a bős Ali küldte:  
Add meg kegyelemre, jó Szondi, magad!  
Meg nem marad itt anyaszülte.

„Szép úrfiak! immár a pusztá halom,  
E kopja tövén nincs mér' zengeni többet:  
Jertek velem, ottlenn áll nagy vigalom,  
Odalenn vár mézizü sörbet. –”

Az eddigiekből kiderült, hogy a dalmokok már jó ideje énekelnek. Így hát ez a körülmény s a balladai in medias res kezdet is indokolja, hogy (s erre utal a három pont) az esemény sor közepén, az előzmények elhagyásával, Márton pap követségével induljon Szondiék sorsának elmondása. Eközben a török követ nyájasan hívogatja az

apródokat. A vigalom, a mézízű sörbet emlegetésével kissé gyermekként kezeli őket, s ebben egy csipetnyi lebecsülés is van. Ali kevély, bőszen üzenetét ellenpontozza a jelenbeli hízelgő, dédelgető invitálás, egyazon hatalom két arcát mutatva meg.

Jól fejezi ki ezt a két zárósor eltérő hangzása. Az anapesztuszi lejtés az egyik alkalommal („Meg nem marad itt anyaszülte”) kíméletlen, fenyegető. A következő versszakban („Odalenn vár mézizű sörbet. –”) édeskésen kérlelő. (Magának Aranyinak, illetve Keresztury Dezsőnek fentebb idézett véleményével szemben anapesztuszinak mondja a *Szondi két apródjára*-t Greguss és szép elemzésében Nemes Nagy Ágnes.<sup>9</sup> A véleménykülönbség magyarázata: ha ütemelőzőt tételezünk fel, akkor valóban daktilikusvá válik a lejtés. A negyedik sorok inkább az anapesztusok mellett érvelnek. Már most akármelyik beosztást választjuk, mindenképpen hangsúlyos tagolás modulálja az időmértéket.)

Formai tekintetben a vers általában is ellentétes törekvések szintetizálója. Egyesül benne az archaikus és az újabb szókinccs, egymásba játszik időmérték és hangsúly. Gondolatiságában összeforr az időszerinti aktuális és az örök, a költő és általában az ember értékrendje a nemzeti princípiummal. (Csakugyan mintadarabja lehetne a „nemzeti klasszicizmus”-nak, erre elemzésünk majd mindegyik bekezdésében utalhatnánk.)

A szintetikus forma és eszmeiség egyetlen alapelvben érintkezik: valami biztonságot adó harmóniában, amely egyfelől szimmetrikus és zárt rendbe állítja a prozódiai, grammatikai, akusztikai, stilisztikai stb. rétegeket, másfelől ez az összhang igazolást nyer attól a meggyőződéstől, hogy az erkölcsi törvények jegyében élve pusztulása árán és ellenére is győztes lehet morálisan a tény szerint elbukó.

Az 1849-es megtorlások emléke él tovább az 50-es évek magyarságában, amikor úgy tartja (s a *Szondi két apródja* mindenek előtt ennek ad hangot), hogy a brutális terror tehetetlen az erkölcsi erővel szemben. Nemcsak Szondi alakja érzékelteti ezt, hanem a dalnokok viselkedése és éneke is. Éppen az ő révükön, a költészet továbbhagyományozódása útján teljesedik ki a jó ügy győzelme. A letiport magyarság nem tud felülkerekedni a túlerővel szemben, de az apródok továbbörökítik Szondi hősi halálának megéneklésével a késő utódok számára annak a hűségnek és erkölcsi bi-

zonyosságnak a folytonosságát, mely végül mégiscsak a keresztény hit és a magyarság fentmaradásához vezet. Amint e költeménnyel kapcsolatban Riedl Frigyes írja: a költészet képes arra, hogy felszabadítson az önkény és az erőszak alól: „és ha minden elhagy, ő egymaga diadalmasan száll szembe a zsarnokkal.”<sup>10</sup>

Szondi rendíthetetlen erkölcsiségének alapja az a sztoikus magatartás, mely nagy értékek védelmében le tud mondani még az életről is.

Mondjad neki, Márton, im ezt felelem:  
Kegyelmet uradtól nem vár soha Szondi,  
Jézusa kezében kész a kegyelem:  
Egyenest oda fog folyamodni.

„Serbet, füge, pálma, sok déli gyümölcs,  
Mit csak terem a nagy szultán birodalma,  
Jó illatu fűszer, és drága kenőcs...  
Ali győzelem-ünnepe van ma!”

Szondi válaszában önérzet is van, s kikezdehetetlen vallási bizonyosság. S ami talán a leginkább megrendítő: benne van a vereség, a pusztulás biztos tudata és elfogadása. A harcot kilátástalannak látja az erőviszonyok miatt. De olyan formáját választja a halálnak, amely erkölcsi erőt, s ily módon életet ad. Éppen ezért nem merőben csak a keresztény frazeológia részeként kerül ide Jézus kegyelme. A megváltó, az üdvösséget teremtő golgotai kereszt azt szuggerálja a maroknyi várvédő seregnek, hogy az önként vállalt halál több lehet az életnél, ahogy Krisztus kereszthalálából fakad feltámadás és örök élet.

Miközben a várostrom egyik leginkább felemelő mozzanatához közeledünk, a török követ érvelése mind alantasabbá válik. Fűszerek, gyümölcsök, kenőcsök gyönyörének kínálásával csaknem sértő, de legalábbis alábecsülő módon a (jelek szerint) önnön értékrendjét tulajdonítja az apródoknak. A különböző érzékelési területekhez tartozó kellemességek sorolása olyan émelyítő, hogy nem csábítóvá, hanem taszítóvá, sőt undorítóvá válik, s ily módon csak erősíti az ifjak ellenállását.

A csak rossz lelkiismerettel vállalható, élvhajszoló életformával szemben magasodik fel Szondi választása, aki a maga erkölcsi erőfeszítése révén kivívott szabadságával olyan nyugalom és boldogság birtokába jut, ami semmi más módon nem érdemelhető ki. Mivel lemond önmagáról, életéről, abszolút szabadságra tesz szert, tökéletesen függetlenítheti magát az anyagi világ lealacsonyító kisszerúségeitől, kínjaitól (irigység, félelem, önzés stb.). Ennek a szabadságnak, ennek a fizikai lét nyúgeit lerázó erkölcsi erőnek a fensége hatja át egyre inkább az apródokat. Így válik a kielemelkedő egyén kivételes erkölcsi teljesítménye megtartóvá, igazságra vezérlővé a közösség számára.

A költemény a továbbiakban különböző polarizációkkal fokozza az intenzitást. Egyrészt Ali harcra buzdító szózata s a meginduló roham fülsiketítő robaja, az óriási túlerőben lévő törökök nekilendülése olyan, mintha a pokol erői szabadultak volna el (a *Szigeti veszedelem* eposzi grandiózusságának közelébe kerülünk itt) és fogtak volna össze Drégel ellen. Másrészt, ennek kontrasztjaként, a török küldönc szelíd unszolása, melyben a feltámadó szél és hideg sziszegésével, a felkelő hold félelmetességével először komorlik fel a fenyegetés:

Hadd zúgjon az álgúy! pogány Ali mond,  
És pattog a bomba, és röpked a gránát;  
Minden tüzes ördög népet, falat ont:  
Töri Drégel sziklai várát.

„Szép úrfiak! a nap nyugovóra hajolt,  
Immár földi vállát bíborszinü kaftán,  
Szél zendül az erdőn, – ott leskel a hold:  
Idekinn hideg éj sziszeg aztán!”

A bíborszinü kaftánhoz hasonlított naplementére való utalás, mely az ostrom, a tűz, a vér emlékének a horizont távolába és a metafora artisztikumába távolított utórezgése, szinte tapinthatóvá teszi a török érzés- és gondolatmenetét. Unja az apródok énekét és kezdi türelmét veszíteni. Aztán mégis meggondolja magát, inkább sietteti, mielőbbi befejezéshez igyekszik juttatni a történetet, ezért

belekapcsolódik az elbeszélésbe. A drágaságok elégetésének, a lovak legyilkolásának jelenetét először csak helybenhagyólag kommentálja: „Aztán – no hisz úgy volt!” Sőt, amikor az apródok önmagukra, uruknak irántuk tanúsított szeretetére térnek, még reménykedni is kezd: hátha a fiúk méltányolják Szondi akaratát, aki Ali gondjaira bízta őket: „S küldött Alihoz... Ali dús, Ali jó.”

Itt azonban fordulat következik be, s nem is ok nélkül. A Szondi halálát megelőző pillanatok felidézésekor az apródok nem tudnak uralkodni érzéseiken:

Hogy vitt ezerekkel! hogy vitt egyedül!  
Mint bástya, feszült meg romlott torony alján:  
Jó kardja előtt a had rendre ledül,  
Kelevéze ragyog vala balján.

„Rusztem maga volt ő!... s hogy harcola még,  
Bár álgúgolyótul megtört ina, térdel!  
én láttam e harcot!... Azonban elég:  
Ali majd haragunni fog érte.”

Ismét csak ellenpontoszó beállítások fokozzák a feszültséget a befejezésnek nekilendülőben. Szondi egyedül vívott „ezerekkel”. A dűledező, „romlott” torony alatt állva bástyaként feszült meg. Mindez az ő diadalát készíti elő, holott tudjuk, hogy sorsa megpecsételtetett. A jelenet hatása alól a török sem tudja kivonni magát. Rusztemhez hasonlítja Szondit, s mintegy átveszi az elbeszélés fonalát. A térdre rogyó, de a harcot fel nem adó Szondi (Tinódi mondja róla, hogy „halálra sebesülve, térdön állva még vív vala”) a „helyben maradás”, az őrhelyét el nem hagyó heroizmus jelképévé magasodik.

A zárójelenet növeli szinte emberfelettivé Drégely kapitányának alakját:

Mint hulla a hulla! veszett a pogány,  
Kő módra befolyván a hegy menedékét:  
Ő áll a halála vérmosta fokán,  
Diadallal várta be végét.

„Eh! vége mikor lesz? kifogytok-e már  
Dicséretiből az otromba gyaurnak?  
Eb a hite kölykei! vesszeje vár  
És börtöne kész Ali úrnak.”

Szondi halála és az apródokra váró büntetés azt jelenti, hogy az előbbi a legendába illő hőrosok, az utóbbiak az „átlagember” módján állták ki a próbát. A fortissimót készíti elő a „Mint hulla a hulla!” sokat emlegetett, s olykor gáncsolt szójátéka, hogy a hegyoldalt kő módra elborító pogány holttestek fölött, a halála vérmosta fokán végét diadallal beváró hős a mártírium magasába emelkedhessen.

Amint Arany hűsége és tisztessége többnyire az egy helyben maradás, a hűtlenné nem válás kötelesség-etikája volt, és nem a hódítás vagy kezdeményezés merészsége, ugyanúgy hű feladatához és eszméihez Szondi. A legnagyobb hőstettet helyváltoztatás nélkül hajtja végre, mozdulatlanságában győz. Nem új eszméket felkaroló vagy terjesztő (mint Petőfié), nem támadó jellegű, új jogokat követelő az Arany nemzetszemlélete sem, hanem múlttal azonosuló, jogokat védő-visszaperelő. Magatartása hagyományörző, megingathatatlan.

Az énekbeli Szondi „istenülésével” párhuzamosan nő a török követ ingerültsége. Olyannyira, hogy a keresztény ellenfél iránti lovagias bámulata képmutatásnak bizonyul (talán ezzel is csak az apródok bizalmát akarta megnyerni, s ellenállásukat gyengíteni), most már „otromba gyaurnak”-ról beszél. Miután ő levetette álarcát, az apródok is felhagynak minden óvatossággal:

Apadjon el a szem, mely célba vevé,  
Száradjon el a kar, mely őt lefejezte;  
Irgalmad, oh Isten, ne légyen övé,  
Ki miatt lőn ily kora veszte!

Az apródok históriás éneken alapuló és a török keleties nyelve után az ótestamentumi átok hangján szólal meg az utolsó strófa különös, félelmetes fohász. Az *Agnes asszony*-ban az „irgalom atyjá”-hoz fellebbező, az „árva fiú” anyjának láttán is „Szánd meg uram”-at sóhajtó költőt most oly szélsőséges indulatra ragadja a

túlerő, a politikai-katonai hódításvágy bestialitása, hogy lefoszlik róla az újkori humanizmus és a keresztény megbocsátás, s csak a gyűlölet marad meg, a tehetetlenségből sarjadó nyers bosszúvágy.

Szondi halála életadó. Ezzel gyilkosának testi és lelki pusztulása van szembeállítva (szemének elapadásával, karjának elszáradásával sem elégszik meg, az Isten irgalmától is meg akarja fosztani) a balladán végighúzódo ellenpontozó szerkesztés végpontjaként. A szó legszorosabb értelmében megbocsáthatatlan az eszméihez hű hős „kora veszte”. Lehetetlen, hogy ne merült volna fel itt Aranyban Petőfi tragikus, idő előtti halála. A költő (nem törődve a morális kiegyenlítés, a harmonikus lezárás klasszicista követelményével) valami barbár kendőzetlenségű, borzongatóan bosszút óhajtó formulával vet véget a költeménynek. A gyászoló nemzettel azonosuló rideg, zord hanghordozással, az átokmondás riasztó ígéivel.

Az apródok megvesztegethetetlensége az Arany számára leginkább vállalható magatartás azért is, mert amilyen nehezen tudott (különösen egymással rivalizáló) politikai pártokkal azonosulni, amilyen aggályosan ügyelt arra, hogy nehogy gáncsolható politikai csoportosuláshoz sorolják, olyan mélyen és komolyan tette magáévá a nemzet gyászát. A bukásában felmagasztosuló nemzet iránti gyermeki ragaszkodása, gyöngédsége és büszkesége, meghatottsága és átokká vaduló elbúsulása foglaltatik bele ebbe a színes történelmi tablóba, mely egyszerre képes reprezentálni történelemszemléletét és végletesre csiszolt formatökélyét, balladás szubjektivitását és erkölcsi átgondoltságát.

A parnasszista tárgyiasságot a romantikus ódaiság emeli ki a historizáló „pepecselés”-ből, a hazafias pátosz szárnyalását a forrásokhoz igazodó fegyelem és a szigorú formakultúra fékezi. Ezen egymással interferenciába lépő tendenciák nem az eszmei, művészi energiák csillapodásához vezetnek. Ellenkezőleg: lehetővé teszik, hogy olyan gazdaggá legyen a szöveg, olyan mértékben jelen legyenek a műfaji hagyományrétegek és az ezekhez is kapcsolódó jelentésrétegek, hogy tartalmazhassák a magatartásminták között választásra kényszerülő nagykőrösi gimnáziumi tanár vívódásait és bizonyosságát, s ugyanakkor mindez több száz éves történelmi tapasztalat nemzeti és erkölcsi konklúzióival essék egybe.<sup>10a</sup>

#### 4. *Az erkölcsi világrend törvényeinek kikezdzhetetlenségét sugalmazó akusztikai és szemantikai ismétlődések verse (A walesi bárdok)*

A téma eredetét maga a költő jelöli meg lábjegyzetben: „A történelem kétségbe vonja, de a mondában erősen tartja magát, hogy I. Eduard angol király, Wales tartomány meghódítása (1277) után ötszáz walesi bárdot végeztetett ki, hogy nemzetök dicső múltját zöngve, a fiakat föl ne gerjeszthessék az angol járom lerázására.” Lehetséges, hogy erre a tárgyra már a 40-es évek végén felfigyelt, mert kezébe kerülhetett, utóbb bizonyos, hogy birtokába jutott Dickens 1845-ben kiadott, gyermekek számára írt angol történelme (*A child's history of England*), mely tartalmazza ezt az epizódot.

Az ossziáni költemények 1847-es kiadásának kísérő tanulmánya is elmondja Edward kegyetlenkedéseit Walesben, s az esetet több ekkoriban megjelent külföldi és hazai könyv, útinapló stb. említi. A téma sokféle XVIII–XIX. századi irodalmi feldolgozása közül Arany versével legtöbb egyező vonást talán T. Gray *A bárd* című verse mutat. Ebben is van szó a bárdok kivégzéséről, de egyetlen jelenetre épül: az agg bárd egy zordon sziklán zengi el a walesi nép panaszát, siratja el a holtakat, mond átkot az angol királyra, majd a zúgó árba veti alá magát. (Fenyegetései közt szerepel annak megjósolása, hogy a meggyilkolt bárdok szelleme nem hagyja majd nyugodni Edwardot, aki családjával együtt iszonyatosan fog bűnhődni kegyetlenségéért.)

A filológusok hivatkoznak még V. Hugo versére (*Az utolsó bárdok*), mely az ossziáni énekek és Gray hatása alatt született, csak éppen ebben a skót bárdok átkozzák meg az angol királyt. Az egyébként kevésbé sikerült Hugo-versnek az növeli meg a jelentőségét, hogy *A walesi bárdok* megjelenése előtti időszakban ismertették a *Koszorú*-ban V. Hugo költészetét.<sup>11</sup>

A preromantika-romantika vándortémájába Arany 1857-ben fogott bele (bizonyos aktuális élmények hatására), majd félbehagyta, és csak 1862-ben öntötte végleges formába *A walesi bárdok*-at.<sup>12</sup> A

közvélemény (okkal) zsarnokellenes, sőt Habsburg-ellenes balladaként tartotta számon, az irodalomtörténet pedig tisztázta, hogy a konkrét ihlető körülményekre utalón túli jelentése is van. A Greguss-Beöthy-féle magyarázat szerint például azt az alapeszmét fejezi ki, hogy „az erkölcsi világban a legnagyobb úr sem parancsol, s akinek van ereje meghalni, semmire nem lehet kényszeríteni. Aki ezt megkísérli, bűnbe süllyed és bűnhődik érte.”<sup>13</sup>

A téma morális és politikai analógiáin túl egyébként nem indokolt direkt célzásokat keresni a korabeli magyar szituációra.<sup>14</sup> Arra mutatnak ugyanis Arany János nagy, kétségtelen politikai párhuzamokat tartalmazó, kortársi közéleti élményeit szublimáló művei (*A nagyidai cigányok*, *Buda halála*), hogy többnyire valami elvontabb dilemmához kölcsönöz tárgyat a múltból és lírai hevületet a jelenből.

A *walesi bárdok* jelentősége tehát egyáltalán nem az, hogy megbélyegzi a 49-es megtorlást, hanem az, hogy a zsarnok morális felörlődésének rajzát összekapcsolja Aranynak a költői hivatásra és emberi helytállásra vonatkozó, kortól és helytől eltávolított vallomásával. Méghozzá oly módon, hogy maga a művészi forma sugalmazza a költészet erejét, legyőzhetetlenségét, s maga a szerkezet és a hangzásvilág bizonyítja (a feszültség állandó emelkedésével) a zsarnok erkölcsi vétségének önmaga ellen forduló és feltartóztatathatatlan pusztító hatását.

Az önkényuralmon felülkerekedő költői és erkölcsi diadal garanciája Arany balladaművészetének ezen újabb, szintetikus csúcsteljesítménye: „mily mély, változatos, örvényes kedélyrétegekből táplálkozik ez a vers, amelyben Arany a maga egyéni és nemzeti műballadájának minden összetevőjét: a népiből nemzetivé emelkedő stílust, a virtuóz drámai-epikai-lírai szerkesztésmódot, a skótos, ossziános színezetet, a bűn-bűnhődésnek a lélekbe áthelyezett mechanizmusát, a „vértavas” máglyát, s az örülést, a villámszerűen felvillanó látványban is realizztikus díszletezést, a nyelv és ritmus mindenütt világos artisztikumát, a zenei, rímelési gazdagság mértéktartó lüktetését, a magyarosan is mondható jambust fölhasználta.”<sup>15</sup>

Keresztury szép és sok mindenre kiterjedő felsorolásából külön-külön minden elemnek egy-egy tanulmányt lehetne szentelni. A

jellegadó költői alaptendenciát azonban ezúttal (hiszen a drámai-shakespeare-ies balladatípus reprezentánsával van dolgunk) a párbeszéd, jelenetek különböző visszatérésekkel, analógiákkal is fokozott feszültségében, drámai szegmentálásában ismerhetjük fel. Ennek állandó kísérője és kifejezője a verselés egynemű, de igen sokrétű hatásmechanizmusa.

Jelenti ez első szinten a jambusi nyolcasok és hatosok szabályos váltakozását. A négy soros 8-6-8-6 szótagból álló strófa az angol, illetve skót balladák szokásos formája. (Ebben van írva az Arany által lefordított *Sir Patrick Spens* is.) Ez azonban csak az alapképlet, amely önmagában nem sokat jelent. Vörösmarty *Szózat*-ának is ez a versformája, s vajmi kevés hangnembeli, hangulati rokonság fedezhető fel a két vers között. A hangsúlyos verselés is belejátszik a jambusba, még hozzá úgy, hogy a szó, illetve a sor elejére kerülő nyomaték a szabályosan sorjázó jambusok és spondeuszok rendjét valami férfias, szinte szilaj ütemhez is hozzáigazítja.

A zenei hatást olyan gazdag és sűrű szövésű ismétlődési háló borítja, amire nincs példa egyetlen más Arany-balladában sem. Megismétlődnek szavak, sorok, kis változtatással strófák, megismétlődnek helyzetek, mozgásformák (Edward érkezése Walesbe, majd távozása), szembeállítások. Megismétlődnek bizonyos nagyobb lírai egységek: a bárdok dalai azonos pozícióból hangzanak el. De ismétlődés ölt testet a hibátlan szimmetriájú szerkezetben is. Az első hat versszak után következik a középső, leghosszabb rész, a lakoma. Majd a befejezés ismét hat strófa, mely az első rész formulájával indít: „S Edward király, angol király”.

Talán Arany előre eltervezte, hogy e művében a visszatérés legkülönbözőbb változatai az eszmei-művészi struktúra meghatározó tényezőivé válnak, mert szóismétléssel is kezdi a verset: „Edward király, angol király”, majd a 3. strófát is: „S a nép, az istenadta nép”. Aztán már sorok ismétlődnek meg: „S a nép, az istenadta nép” – hangzik újra a 5. strófában. Sőt, sorpárok: a 6. strófa első két sora az 1-ével azonos. Utóbb pedig variációs visszatérés következik: „A velszi tartomány” helyett „A néma tartomány” áll.

Az új és új ismétlődések valami félelmetes összecsapást jeleznek előre, tehát drámai funkciójúak. Az első hat strófában a néma

szembenállást, a lefojtottságot adja vissza mindez. Először csak szinte észrevétlenül adnak ritmust az eseményeknek, később egyre teltebben dühörögnek fel, mintegy nagyzenekarra hangszerelve.

A Montgomeryben rendezett lakoma expozíciója az első hat strófa szituációját viszi tovább. Minden arra szolgál, hogy elaltassa a király gyanakvását: étel, ital, szolgák serege. A kezdeti ismétlések („Montgomery a vár neve”; „Montgomery, a vár ura”) lassan, ünnepélyesen fordítanak az elbeszélés tengelyén. A „mind, amiket e szép sziget” és a „mind, ami bor pezsegve forr” párhuzamossága már azt fejezi ki, hogy a bőkezű vendéglátás erőltetett igyekezete hiányérzetet kelthet a királyban. A belső rímek sietése („Vadat és halat, s mi jó falat”; „Sürgő csoport, száz szolga hord”; „S mind, ami bor pezsegve forr”) a talán túlságosan is fényűző lakoma és a fogadtatás me-revségének, gépiességének visszaadásával takar valami rejtett ellentétet.

A király fesztelen, sőt gúnyolódó kérdései már az első szerkezeti egységben is gögöt, elbizakodottságot tükröztek (ennek volt burkolt, de azért árulkodó tünete a „Mint akarom, s mint a barom” sorban a belső rím, amely az ismétlődéssel sértő nyomatékra fut ki), ez most agresszivitásban, konfliktust provokáló, kihívó megszólalásban tör ki: „Ti urak, ti urak!” A jelenetet nem leírás, pusztán a dialógus dinamikája élteti, a bővítő-fokozó retorika „beszéli el”, amikor két sorral lejjebb már így módosul a frázis: „Ti urak, ti urak!... ti welsz ebek!”

Hogy a feszültség első nagy kirobbanásához érkeztünk, azt a megdöccenő ritmus is érzékelteti. Jambusok helyett anapestusok kezdik a sorokat, s ezáltal a nyolcszótagú sor két szótaggal megnyúlik. (A szabályos ütemből való első kiesés az előzőekben kisebb mérvű volt: „Vadat és halat, s mi jó falat”.) A descriptív elemek a dialógusban ismétlődnek meg (a jelenet kettős beágyazottságú, mert szerzői szöveg kerül a királyéba), s az ismétlések egész sora szolgálja a feszültség növekedését. „Vadat és halat” – ezúttal a király epikus átkötést ismét meg. „Ti urak, ti urak” – itt már önmagát. Az ismétléseknek ez a rendje itt lezárul, s a középső rész két nagy tömbjének (a lakoma és a bárdok fellépése) elszigetelésére válik alkalmassá.

A király szavait követő csendet is akusztikai és variált szemantikai visszatérés oldja fel: bennszakad – fennakad. Ahogy az

agg bárd megszólalásához is hangutánzó belső rím vezet át: „S fegyver csörög, haló hörög.” Amint az előbb a király, most a bárd megszólalása vesz kölcsön elemeket epikus szakaszból, azaz a szerzői szövegből való kiemelés történhet a szembenálló felek bármelyikének a javára. Az iménti leíró rész elhangzik a bárd részéről is: „Fegyver csörög, haló hörög”. Az agg bárd vádjait megint csak ismétlések nyomatékosítják: alliterációk (vértó, vérszag), felcserélt sorrendű visszatérés: „Te tetted ezt, király!” – „Király, te tetted ezt!”

Új megoldás az eddigiekhez képest: akusztikai kapcsolatok jönnek létre nemcsak szerzői és dialogizált szövegszegmentum, hanem szembenálló személyek szóhasználata között is: „lágyabb ének kell nekünk” – mondja Edward, s az ifjú bárd így kezdi: „Ah! lágyan kél...” Aranynak itt valóban minden sikerül, még az idegen szavak (Milford) is a fonetikai rend fogalmilag rögzített hálózatának megfelelő helyére kerülnek.

A feszültség, pillanatnyi elernyedés után, az ifjú bárd szavai nyomán ismét fokozódni kezd, s az egyre sűrűsödő sz-ek (szél, szüzek, panasz, szülj, szűz, szoptass) a növekvő intenzitást fejezik ki. Méltóságteljes belső rím („Kobzán a dal magára vall”) vezeti be a harmadik bárd „áriá”-ját. A két versszak tükörszerűen megfelelő sorokból épül fel. Megismétlődik a fenyegető „No halld meg, Eduárd”, s a „...velszí bárd”-ra kifutó strófavég a három bárd megszólaltatása révén kiteljesedő hármas fokozást zárja le.

A harmadik szerkezeti egységben a mondat szerkezet síkján is megnyilatkozik a király bűnhődése, lelki életének felbomlása. Összefüggéstelen, zilált mondatok következnek. A mechanikus, rémült ismétléseket („Ha, ha!”) csak a lecsillapíthatatlan belső lármával szembeállított külső csendet visszaadó belső rím szakítja meg: „Áll néma csend; légy szárnya bent”.

Az utolsó strófák az elszabadult tébolyt fejezik ki felsorolással („síp, dob, zene”), harsány alliterációval („Harsogion harsona”), amit a morális kiegyenlítés ünnepélyes kizengetése tagol hármas beosztására:

De túl zenén, túl síp-dobon,  
Riadó kürtön át

Hogy aztán a hallucináció az igazság és jóvátétel áradó dalává szélesedjék. A „vértanúk dala” a maga egyszerűségével, egyértelműségével viszi el a befejezésig az annyiszor újakezdett, mindig új fokozással továbblendített, nagyívű versmenetet.

Miután az ismétlések révén példátlanul hosszan sikerült fenntartani a feszültséget, most az akusztikai emlékezet és a kompozíciós arányérzék kielégülésének és nyugvó pontra jutásának fázisa egybeesik. Az erkölcsi világrend diadalát érzékeltető szimmetriával, lekerekítettséggel.

## 5. A kísértetballada mint többféleképpen olvasható történet (Tengeri-hántás)

Magyar tárgyú és népi jellegű ballada, de műfaji háttere nem maradéktalanul hazai. Bár pozitivista irodalomtörténet-írásunk korszakában sokat vitáztak, írtak forrásairól<sup>16</sup>, a Moore-balladával való rokonságára nem figyeltek fel. Holott a téma hasonló: *A Dismal mocsarak tavá-*nak ifjú hőse is a szeretett leány elvesztése miatt zavarodik meg. Azt állítja, hogy kedvese nem halt meg, hanem a Dismal-mocsarak közé ment. Keresésére indul és ott pusztul, mondhatni „utána hal”, mint Tuba Ferkó. A Moore-ballada tematikai és hangnembeli ihletése tehát valószínű, s ennek révén az egyébként is „többféleképpen olvasható történet” újabb jelentéssel gazdagodik. (E kapcsolódás – feltehetően – azért nem kapott eddig nagyobb hangsúlyt, mert az 1848-ban készült Moore-fordítást három évtized választja el az *Őszikék*-balladáktól. Figyelembe veendő azonban, hogy e kései ballada első változata *A tengerifosztók* címmel az 50-es évekből való.)

Az előadásmódot eleve megbonyolítja, hogy az elbeszélés olyan keretbe ágyazódik (őszi estén kukoricafosztó fiataloknak mondja el valaki), amely a maga titokzatosságával kiszélesíti az atmoszferikus hatást. Az érzelmi feszültségek, hangulati ingadozások egyik oka a kihagyásos előadásmód, ami nemcsak lerövidít, hanem drámai

szagatottsághoz, némi talányossághoz, s főleg az események bizonyos részleteinek elburkolásához vezet. Barta János ezt tartja talán legértékesebbnek ebben a struktúrában: „a helyenként dalszerű hang segítségével is a költő valami diszkrét fátyolba borítja Dalos Eszti és Tuba Ferkó tragikus történetét, a fátyol elrejt, de sejtet is, és a közvetlen kimondást felülmúló erővel érezteti meg a változatos történet hangulati tónusait... ..legalább annyi művészet van abban, amit elhallgat, mint abban, amit közvetlenül elmond.”<sup>17</sup>

A kettős beágyazottság (az elbeszélő mellett még egy-egy sornyi közbevetés mindig a történet magyarázatául, s a hangulat festése céljából a jelenbeli környezet természetére utal) miatt eleve több-féleképpen értelmezhető a ballada, vagy legalábbis másban-másban lehet lényegét megjelölni. A textus többszörös megterhelése révén „a történet olvasható úgy is, mint Tuba Ferkó és Dalos Eszti szerelmének tragikusan végződő históriája, úgy is, mint ennek a történetnek intő példázattá alakított pletykaváltozata, úgy is, mint egy kísértethistória előjátéka, de úgy is, mint távortartó költői ábrázolása egy babonás falusi közösség költészetteremtő alkalmi megnyilvánulásának.”<sup>18</sup>

Arany egyik legkidolgozottabb, legkomplikáltabb költeménye ez, melyben az érzékelhető és érzékelhetetlen világ összefüggéseinek felmutatásán alapszik több érvényre jutó költői tendencia. A szín- és hanghatások sejtelmessége valami érzékelhetetlennek, vagy legalábbis nehezen megfoghatóknak, a végbementek titokzatos-ságának, majdhogynem érthetlenségének a velejárója. Az eseményeknek nehéz igazán okát adni: talán a véletlen, talán csak félreértés, szándéktalan állhatatlanság okozza a bajt, azt sugalmazva, hogy a mindennapok világának apró tényei valami egyetemes kiszámíthatatlanságnak a beláthatatlan következményeitől ijesztőek.

A vizualitás mellett az akusztikai tényezők is az érzékelhetővel adják vissza az érzékeken túlit. A hatsoros strófa (két háromütemű tizenegyesből és négy kétütemű nyolcasból rakva össze) legkülönbözőbb pontjain mutatkoznak időmértékes áthallások. Legérdekesebb a sok anapestuszi, illetve ionicus a minoreval történő sorkezdés<sup>19</sup>: „Körülállja...”; „Tovanyúlik...”; „S körül üli...” stb. A sorok többsége ilyen módon indul, előfordul, hogy több strófán keresztül egyetlen sor kihagyás nélkül:

„Szaporán, hé! nagy a rakás: mozogni!

Nem is illik összebúva susogni.

Ki először piros csőt lel,

Lakodalma lesz az ősszel.

– Tegyetek rá! hadd lobogjon:

Te gyerek, gondolj a tűzzel.

– Dalos Eszti szép leány volt, de árva.

Fiatal még a mezei munkára;

Sanyarú volt beleszokni:

Napon égni, pirosodni,

– Hűvös éj lesz, fogas a szél! –

Derekának hajladozni.

Ha hozzá vesszük ehhez, hogy mindkét szereplő nevébe ionicus a minore van belerejtve, hogy a cím egy adoniszi sor, s hogy a rímképlet (aabbxb) valami merengő melódiát sző bele a dallamba a visszatérő rímmel, akkor indokoltnak látszik annak megállapítása, hogy zenei szempontból ez Arany leggazdagabb balladája. Az auditív esztétikum megint csak valami olyasmit fejez ki (a hallgatóság rémületét, a táj már-már misztikus élettelségét, a történeten eluralkodó borzalmat, izgalom és megnyugvás hullámzását), ami fogalmi úton közvetíthetetlen.

Az anapesztusz dominanciája nem sietést, még kevésbé harcos dinamikát hordoz ezúttal, hanem ámulatot, babonás megbűvöltséget, mely a cselekményből lassan-lassan a kukoricafosztókra is áttérjed, s szörnyülködés és ellágyulás, elmélkedés és megborzongás finom átmenetével az őszi éjszakán meghallgatott furcsa esetnek az egyes természeti jelenségekbe (szél, hold, róka, vadkan, csillag, harmat, kuvik) való behatolását teszi lehetővé. Ez tart mindaddig, amíg Ferkó halálával az elbeszélés végpontjáig érve meg nem tudjuk, hogy éjjel van („– Tizenkettőt ver Adonyban”), a kísérletjárás és középkorias rémségek időpontja. A lohadó tűz mellett fázósan összebújó fiatalok eljutottak a „csoda” meglátásának az állapotába. Mintha a mesét végighallgatva és a munkát befejezve, a természet sokféle jelének és jelzésének közegében egyszerre izgatott és bágyadt, kissé eltompult, de hallucinációra fogékony állapotba jutva tekintetüket az égre emelnék. Ebben a gesztusban,

s a kétütemű nyolcas mögött felsejlő, sorindító sok rövid szótagban („Magasan a levegőben”) a felfelé szárnyaló, az eget kutató, égboltot pásztázó pillantás röpte bontakozik ki. Hogy aztán a három utolsó sor analóg ritmusával végződjék a költemény:

Repül egy nagy lepedő fenn:  
Azon ülve muzsikálnak,  
Furulyálnak, eltűnőben.

A melodikus verssorok szerint furulyálnak, muzsikálnak a „démoni zenészek” (Arany kifejezése a lábjegyzetben): zenévé, szárnyaló és megfoghatatlan tüneménnyé szublimálódik keret és elbeszélés egyaránt. A verssel nem először találkozó, tehát aki az utolsó strófa ismeretében kezdi újra az első versszakot, a záróképek mindent a szférák hangjává és látomássá oldó hatását vetíti rá a verségszre, aminek következtében minden elem búskomorrá, tűnődővé válik valami kísérteties, túlvilági zene sugalmazására. A szín- és hangzásvilág, az érzéki benyomások olyan erősen determinálják a *Tengeri-hántás* minden szavát, hangját, hogy messze a szótári jelentésen túlivá, a fogalmi határokon átlépővé, testetlenné és lebegővé válik benne minden.

Ez a rendkívüli módon árnyalt, szinte szétterülően gazdag és széles hangzás- és látványvilág teszi lehetővé az érzések, érzelmek, hangulati változások roppant sokféleségét. Mindez nagyrészt az elbeszélés menetét követi, a történet egyes fázisaihoz kapcsolódik. Visszaadva szigort („Te gyerek, gondolj a tűzzel”), aggodalmat („– Hüvös éj lesz, fogas a szél”), gyönyörködést („Mint a búza, piros, teljes, / Kerek arca, maga mellyes”), ritka gyöngédségű szánalmat („Te halál, vess puha ágyat”). Az elbeszélő és a közbeszóló mellett magának Aranynak a hangja vehető ki egy-egy ponton. Az elme-rengő tapintatban, az elkomoruló érzékenységben: „Ne gyalázza érte senki”. S különösen az erkölcsi értékek világában lejátszódó konfliktus ezúttal nagyon áttételes szinte könnyed, vagy legalábbis rezignált exponálásában.

A töredezett előadás, az egy-egy utalásból rekonstruálható események azt mindenképpen egyértelművé teszik, hogy a magára hagyott Dalos Eszti sorsa miatti lelkipurdalás Ferkó holdkórosságának és halálának okozója. Ez azonban nem az *Árva fiú*,

Ágnes asszony világosságával derül ki, hanem egymásba átmenő színfoltokból, bizonytalan kontúrú jelenetekből, gesztusokból, és a hangulati övezetben rögzülő krízisekből. A tragikum így módon valami irreális, mesei színezetet nyer, s ezáltal nemcsak költőibbé, de (talán) kevésbé nyomasztóvá is válik. S bár a közbevetések, részben, éppen a morális mondandót húzzák alá („Ti, leányok, ne tegyétek.”), egyúttal mindezt súlytalanítja is a furcsa történetnek természeti jelenségekbe vesző lírai átszövöttsége, lágysága, az el-elakadó, csüggedt hanghordozás.

Mint *Az ünneprontók*-ban vagy *A kép-mutogató*-ban, itt is valami kereszténység előtti, vagy legalábbis a kereszténységgel össze nem függő hiedelem, a népi babona világában gyökerező látomás szolgál a végkimenetel alapjául. A természet kezdetben csak analógia:

Deli karcsú derekában a salló,  
Puha lábán nem teve kárt a talló;  
Mint a búza, piros, teljes,  
Kerek arca, maga mellyes,  
– Teli a hold, most buvik fel –  
Az egész lány ugyan helyes.

Tuba Ferkó juhot őriz a tájon:  
Juha mételyt legel a rossz lapályon,  
Maga oly bús... mi nem éri?  
Furulyája mindig sí-rí,  
– Aha! rókát hajt a Bodré –  
Dalos Esztert úgy kíséri.

A felkelő teliholdnak a női szépséggel, az érzéki vonzással való összefüggésbe hozása elég gyakori. Itt azonban, s az őszi éjszakán, az elbeszéléshez háttér gyanánt is hozzátartozik. A rókát kergető Bodré már áttételesebb utalás Ferkó szerelmi vágyódására, s a fenyegető veszélyre, ami e szerelem miatt oly végzetserűen üldözi őket: „Maga oly bús... mi nem éri?” Magának a legénynek a bizonytalanlankodása, önmagát sem értő melankóliája, búslakodó magánya és Eszterhez fűződő ábrándjai éppúgy a „mi nem éri?” közbevetéshez vezetnek, mint majd az utolsó előtti versszakban:

Kapaszkodnék, de nem éri,  
Feje szédül: mi nem éri?...

A szerelmi szenvedély szédülete ugyanazt a nyelvi formulát hívja elő, mint a befejezésben Ferkó túlvilágra, halott kedvese után áhítózó, holdkóros toronyba mászása.

A puszta természeti jelenségei, az elbeszélést meg-megakasztó célzások valóban, mint Riedl írja, „valami szimbolikus összefüggésben vannak az elbeszélés tartalmával. Ami az elbeszélést félbeszakítja, az a külvilági jelenség egyszersmind jelképezi azt a jelenetet, melyet a gazda épp elbeszél. Ami a néma éjjelnek nagy területén feltűnik, ami egyszer csak hallható, érezhető vagy látható, hangok, a szélnek, a felcsapó lángnak, a fénynek percnyi tüneményei – az mind beleszövődik titokzatosan a gazda mélabús elbeszélésébe, és így hangulatosan belevegyül a balladába.”<sup>20</sup>

Dalos Eszti – a mezőre kiment ő,  
Aratókkal puha fűvön pihent ő;  
De ha álom ért reájok,  
Odahagyta kis tanyájok’  
– Töri a vadkan az „irtást” –  
Ne tegyétek, ti leányok!

Szederinda gyolcs ruháját szakasztja,  
Tövis, talló piros vérit fakasztja;  
Hova jár, mint kósza lélek,  
Ha alusznak más cselédek?...  
– Soha, mennyi csillag hull ma! –  
Ti, leányok, ne tegyétek.

A „– Töri a vadkan az »irtást« –” (s ezt a megelőző és utána következő sor teljességgel világossá teszi) arra vonatkozik, hogy Eszti enged önmaga és Ferkó kívánságának. A következő strófa máris a fenyegető következményeket sejteti. Egy bizonyos jelentésszinten Eszti zaklatottságára, a többi lányétól eltérő viselkedésére vonatkozik az első két sor, egy másikon talán a szerelmi viszony kezdetének közvetlenebb, bár áttételesen diszkrét jelzésére is alkalmas.

S ahogy a „mi nem éri?” már a holdkóros Ferkó zavarodottságát hozta előre, itt a csillaghullás az, ami a betű szerinti jelentésen túl (megint eligazít a megelőző és az ezt követő sor) Eszti „bukás”-át s esetleg korai halálát szimbolizálja. Sőt: a sötét, félelmetes égbolt képével, a feltekintés gesztusával a zárókép közvetlen előzménye. Következik ez abból, hogy Eszti „kósza lélek”-ként járásának éppúgy a pusztai éjszaka volt a színtere, mint a jelenbeli kukoricafosztásnak. Az égbolt pedig a maga csillagaival és démoni zenészeivel ugyanannak a világegyetemnek a közömbös vagy éppen résztvevő létezését sugalmazza: a távlatnak, a végtelennek a vers világába való illetén többszöri megidézése nemcsak a látási és hallási ingerek kitágulásához, hanem az emocionális és etikai dilemmák egyetemessé tételéhez is hozzájárul.

Tuba Ferkó a legelőt megúnta,  
Tovahajtott, furulyáját se fűtta;  
Dalos Eszter nem kíséri,  
Maga halvány, dala sí-rí:  
– Nagy a harmat, esik egyre –  
Csak az isten tudja, mér’ rí.

Szomorún jár, tébolyog a mezőben,  
Nem is áll jól semmi dolog kezében;  
Éje hosszú, napja bágyadt,  
Szíve sóhajt – csak egy vágyat:  
– De suhogjon az a munka! –  
Te, halál, vess puha ágyat.

Az előbbi versszakot a könnyek, a sírás képzetköre határozza meg. Tuba Ferkón különös változás megy végbe. Nemcsak a legeltetést únja meg, hanem a szerelmi vágyódásával társuló furulyázást is abbahagyja. A „sí-rí” kifejezés, mely három versszakkal korábban az ő bánatára vonatkozott, most Eszti viselkedését jellemzi. Az ő szomorúságát, sírását emeli versbe költői szubtilitással a harmatra való célzás.

Eszti halálával hasad ketté az elbeszélt valóság világa. „– Az a Lombár nagy harangja! –” mintha a temetés komorságát, a síron túli lét borzongását adná vissza. A temetőbe járó Ferkó holt kedvesét

keresi, utána vágyakozik. A fátum, a halál jelképe a kuvik, s a halálon túli szférának, a megismerhetetlen semminek a hívása konkretizálódik Ferkó holdkörösségében. A hold, mely az érzékek démonikus vonzását testesítette meg korábban, most igazi, rontó arcát mutatva meg toronyba csal, halálba taszít. Valósággal meg-személyesítődik általa a bűnre csábító kívánság, olyan bűvölet képében, amely (megint csak az őszi éjjel egészéhez kapcsolhatóan) az elbeszélés hallgatóit is leküzdhetetlen varázshatalmának körébe vonhatja. Ettől fogva Ferkó

Muzsikát hall nagy-fenn, messze,  
Dalos Eszti hangja közte

Hívja, felfelé csalogatja Ferkót a szférák zenéje, Eszti hangja. Ekkorra a lelkifurdalás már megbontotta az érzékek és a józan ész összhangját, mint ahogy ama végzetes éjszakán is e kettőnek kellett megvívnia csatáját. Eszti, aki azt dalolja: „gyere! jöszte!” a túl-világról jövő üzenet közvetítője gyanánt valamiféle igazságszolgálatást készít elő.

A fentről, messziről szóló muzsika érzete megdermeszti az összebúvó fiatalokat is: Tuba Ferkó élete és halála ott kering és kísért mindannyiójuk fölött. A mindenki számára egyetemesen létező, veszélyekkel teljes őszi éjszaka bűvölő és bájoló erők középkorias hiedelmeitől válik még félelmetesebbé. De ez a közege az erkölcsi parancsot megszegők (Ferkó cserben hagyta, s ezzel halálba kergette kedvesét és gyermekét) bűnhődésének is.

Most nyeri el értelmét az első versszak, melyben a fák árnya rémes, s a többféleképpen elmondható történet, az egyes történetek ezen a szinten kapcsolódnak egymáshoz. E lehető legköznapibb szintéren és foglalatosság közepette a természet és az ösztönök világa, az erkölcsi értékek és az egyetemes törvényszerűségek világa együttesen adja az esendő ember sorsának kereteit. Feloldás nélkül zajlanak az események, az emberi mulasztások és következményeik, a bűnök és csábítások sorát hol megdöbbenve, hol megkönnyebbülve élik át a történet hallgatói, és lehetnek mindnyájan tanúi és szereplői ugyanazon helyszínen megismétlődő konfliktusoknak.

A megfontolások és az ösztönvilág dualizmusát megélő hősök történetét nem rideg, kauzális láncolatú epika érzékelteti, hanem

muzsikával, lírával teljes előadásmód, amely a létélmények mellett vissza képes adni Arany személyességét, az érzékek világába merülő és abból merítő emberi teljességét, öreges mélabúját, s azt a szájalomérzést, egyetemes részvétét, amely a változatlanul vallott erkölcsi törvények kimondásának szigorát belátóvá enyhíti.

# VIII.

## A RECIPROCITÁS MINT A MŰFAJI HIERARCHIA MÓDOSULÁSÁNAK TÜNETE (EPOSZ ÉS TÖRTÉNELMI REGÉNY)

### *1. Műfaj és műfajalkotó tényezők*

„Tartalmat és formát egymástól ugyan meg lehet különböztetni a művészetben is, de egyenként nem lehet művészieknek mondani őket, mivel csakis vonatkozásuk művészi, az egységük... Ha egy költeményből versmértékét, ritmusát és szavait elveszjük, akkor ezektől függetlenül nem marad meg valami poétikus gondolat, mert semmi sem marad. A költemény mint ezek a szavak, ez a ritmus és a versmérték együttese született meg.”<sup>1</sup> A magyar történelmi regény is a múlt század 20-as, 30-as éveiben formálódó nemzettudattal együtt, attól elválaszthatatlanul bontakozik ki. A nyugatról átvett forma aszerint és annak érdekében módosul, hogy a múlt megismeréseként kulturális és morális erőforrás legyen. A műfajhoz tartozás ebben a megközelítésben a szövegértelmezést is megszabja, hisz a jelentés tendenciájának formáját és hangsúlyait a műfaji jegyek hordozzák.<sup>2</sup>

A történelmi regény esetében a XIX. század elejének múltkultusza egy olyan kortendenciával is egybeesik, mely (elsősorban Hegelnél) a valamikor létezett, de aztán felbomlott, az eposz által megjelenített organikus világállapot nosztalgiájától inspirálva az elveszített otthonosságot a múltban kívánja megtalálni, illetőleg a

múltba vetíti. Az új műfaj tehát valami olyasmire irányul (legalábbis részben), amit korábban az eposz hordozott.

A magyar történelmi regény ily módon a múlt század közepső harmadában az európai modellek s a hazai epikai hagyományok kombinációjaként olyan egyedi műfaji változattá teljesedik ki, amelynek „formai” elemei, többek között az eposzra emlékeztető vonásai, magukba foglalják az önmagát konstituáló nemzettudat múltképeinek sajátosságait. (Például a Walter Scott-féle történelmi regény táji, társadalmi, erkölcsi és környezeti elemeinek adekvát megfelelője Jósika, Kemény és Jókai számára Erdély.) És ezzel együtt: a „nemzeti ébredés”, az identifikáció alaptörékvései meghatározzák az epikai eljárások hierarchiáját, illetve a nemzet XIX. századi, tehát modern önszemlélete magával hoz olyan műalkati jegyeket (pl. a *Magyarország 1514-ben* gondolati, politikai-filozófiai megterheltsége), amelyek az eposzi, a heroikus múltmegjelenítés ellenében hatnak.

A történelmi regény alkatát meghatározó törekvések (mint minden más műfaj esetében) roppant gazdagságot, sokféleséget mutatnak. A megismerési és identifikációs igény mellett a nemzeti fentmaradás és otthonteremtés szándékát, a jelen szorongatásaitól inspirált múltértelmezés parancsát. Mindez az íróra és a korpillanatra konkretizálódik, mint (egyebek közt) a *Zord idő* esetében. Az 1857 és 1862 között keletkezett művet nemcsak a 49-es bukás befolyásolja, hanem közelebbről Széchenyi és Teleki László öngyilkossága, ami hozzájárult a regény „temetői” hangulatához. És, persze, nem ok nélkül emlegetik az irodalomtörténészek a meghatározó ifjúkori emléket, hisz maga Kemény írja le, hogy milyen nagy hatással volt rá az alvinci vár, ahol Fráter Györgyöt meggyilkolták, vagy a gyulafehérvári templomban Martinuzzi síremléke, a kőből kifaragott bíbornoki süveg.

De talán legfontosabbak a *Zord idő* rejtett célzásai, ki nem mondott, de aktuálisan értendő figyelmeztetései. Barnabás gonosz indulatait s a befejezés katasztrófáját egy olyan múltbeli eseményre vezeti vissza az író (Dorka nevelte bele a bosszú eszméjét a családját ért bestialitás miatt), ami nem függ össze a török hódítással. A múltba kanyarodó cselekményszál (Kinizsi elevenen megsüttette Barnabás árulónak hitt apját, s társainak enniük kellett húsából) arra döbrent rá, hogy nem lehet mindenért a nemzeti balsorsot, a

törököt hibáztatni. Kemény, aki mindig is irtózott az önfelmentő, önsajnáltató hazafias frázisoktól, mindezzel arra akar ráeszméltetni, hogy a sérelmi-közjogi vitákba bonyolódó magyar politika ismét csak elmulasztja az őszinte számvetést, az erkölcsi emelkedéshez elengedhetetlen megfontolásokat.

Műfajalkotó tényező tehát a politikai, gondolati stb. mondandón, a történelmi források tanulmányozásán és számtalan műfaji normán túl az író mélyen rejlő szándéka a nemzet jelenkori önképének módosítására. A *Zord idő* ily módon az esszé, a politikai röpirat stb. feladatát is átvállalja, miközben a képviselt műfaj egyik legnagyobb megvalósulása. Az Eötvös- és Kemény-féle történelmi regény eme intellektualitása nemcsak az eposzi formaiheretikus érvényesülését akadályozza, hanem szembetűnően tér el a műfaj angol és francia megteremtőitől és reprezentáns képviselőitől.

## 2. A műfaj mint diakrón képződmény

A történelmi regény „nemzeti”-vé válásának folyamata, melynek végpontja Jókai és Kemény már teljesen autonóm, mert az európai normáktól jócskán elütő regénytípusa, természetesen, nem magyar sajátosság. A műfajok országhatárokat átlépő terjedésének, terjeszkedésének jellegzetes mechanizmusa ez. W. Scott sajátos módosulással szólal meg Balzac *Huhogók*-jában, vagy Puskin klaszszikus regényében, *A kapitány lányá*-ban, nem is szólva a lengyel vagy cseh változatokról. Az egyes irodalmakban tehát nem egy elképzelt, de valójában soha, sehol nem létezett műfaji ideáltípus regionális variációi jönnek létre, hanem a nyelvi, történelmi, kulturális stb. meghatározottságok által befolyásolt önálló műfaji változatok.<sup>3</sup>

Természetesen, eme egyediségnek vannak külső, tematikai elemei („Magyar specialitás ezen a téren a török-világ korának feltűnő kibányászása, s az erdélyi tárgyak túlságos kedvelése.”<sup>4</sup>), és vannak a kor nagy hazai eszmeáramlataihoz kapcsolódó vonásai, hiszen a történelmi regény nem pusztán tematikai distinkciót jelent,

hanem kiterjed egy korszak műltszempléletére, s igen szoros szálak fűzik mind a romantikus mozgalom alapelveihez, mind a nacionalizmushoz.<sup>5</sup> Nem is beszélve az olyan eltérésekről, mint Jókai és Kemény szinte egymást kizáró világnézete, s ennek következtében ember- és történelemszempléletük ellentétes konklúziói.

Horváth János a magyar romantika „bennszülött” tulajdonságaként említi nem öncélú, hanem irányzatos irodalmiságát, lírai alaphajlamát, kollektív (emberiségi és nemzeti) vonatkozású érzésmódját és attól befolyásolt, elköltőiesített valóság- és történelemszempléletét: „Mind e tulajdonságok azonban az egyetemes európai romantikának is többé-kevésbé jellemző jegyei, s e rokonságon alapszik irodalmunk fogékonysága a külföldi romantika felől érkező hatások iránt. Közülük azonban csak azok fejlődhettek ki nálunk nyomatékosabban, melyek itt homogén készséggel találkoztak. Így különösen a történelmi regényességnek mind ossziáni, mind Scott-féle formája, a költő-apostol Victor Hugo-féle eszménye, meg a romantikus stíl különféle, főképp festői és drámai vagy szónoki változatai. Ellenben némely más nyugati romantikumok – mint keletieskedés, vallásfilozófiai ihlet, a borzalmas, fantasztikus és groteszk kultusza, világfájdalom stb. – találtak ugyan hívekre nálunk is, de vagy csak időlegesen, vagy – ami a legrosszabb – másodrendű tehetségekben.”<sup>6</sup> (Többek között Horváth Jánosnak ez utóbbi megjegyzése indított arra, hogy a későbbiekben terjedelmes fejezetet szenteljek a Sue-követő Nagy Ignác és Kuthy Lajos regényeinek.)

Természetesen a romantika műfaji hierarchiája nem ilyen módon és formában alakult volna ki, ha nem speciális műfaji változatok és nyelvi megoldások jelentik az előzményeket a reneszánsztól számíthatóan. Sőt: már a középkorban a latin nyelvű himnuszok fordítása során igazodni kellett a magyar nyelv követelményeihez, s (természetesen, fordítva is) a magyar versformák kialakulására nagymértékben hatott a nemzetközi, keresztény egyházi költészet és zene.

A műfaj jó darabig technikai, ritmikai stb. inspiráló, később a formai jegyek önállósodnak, s autonóm hatótényezőkké válnak. A históriás ének például, mint egyedi képződmény, Tinódi-féle alakjában sok szubjektív elemet tartalmaz: véleményt mond, ítélt, Istenhez fohászkodik. „Mindez azt jelenti, hogy érzelmi, lírai érdek

köti az előadott tárgyhoz, s ez az a rugó, mely e műfajt a költészet körébe emeli fel. Gyakorlati célú költészet ez. Tendenciája van (lásd a *Cronica* bevezetését). Politikai tendenciája – egyesüljünk a török ellen Ferdinánd alatt – nem a történetbe olvasztva érvényesül, hanem külön, szubjektív megszólalás alakjában; olykor a szereplő szájába adva...”<sup>7</sup>

A históriás ének mint történelmi regényíróink olvasmánya, illetve mint egyedi, a nyugati irodalmakból hiányzó műforma, eleve a magyar történelmi regény egyedítője. Ez az egyediség nyilatkozik meg a „két pogány közt” fentmaradásáért küzdő ország léthelyzetének exponálásában (Kemény, s a század végén Jókai a német–török kettős fenyegetést német–oroszra érti át), a „köznép” helyzetének felelős előtérbe állításában, a nemzeti mulasztások, az uralkodó körök ostromozásában, az erőteljes politikai-közösségi sugallatokban.

Ilosva *Toldi*-ja meg azáltal sajátos „amalgám”, hogy csak részben alapszik hazai hagyományokon, részben a francia Chanson de geste mintáját követi. Ilyesfajta kettősség meglesz Aranyban is, s Jósika és Kemény regényeiben is szinte szétválaszthatatlan az európai lovagromantika és a hazai életanyag. S hiába mutatták ki a *Szigeti veszedelem* majd mindegyik sorát Vergiliusból, Tassóból, mint a barokk eposz közép-európai változata, tökéletesen autonóm műfaj gyanánt funkcionál: „Zrínyi egyszerre zseniális és csaknem időszzerűtlen erőszakkal gyúrja át a primitív históriás éneket a nagy inspiráció klasszikus műfajába, eposzba – a nemzetközi klasszikus minták, s éppen a legmodernebb, a Tasso-féle barokk eposz mintája nyomán. Zrínyi eposzát egyénileg jellemzi a két műfaj egymásba nyomulása. Az ő műfaja: eposzi rangra emelt históriás ének.”<sup>8</sup> Hasonló szintetizálási alkalom nemcsak történelmi regényeink esetében adódik, hanem Arany, Ady, Krúdy és mások esetében is.

Horváth János szerint a régi magyar irodalom igazán eredeti tömbje a történetírás, az ezzel rokon történeti ének, a verses epika, Tinódi, Zrínyi, Gyöngyösi. S ezzel függ össze, hogy 1772 után is az elbeszélő irodalommal indul meg az önálló útra térő kibontakozás. Az 1746-ban megjelenő Anonymus a fő ihlető hosszú időre: „Ily hatások alatt indult meg Dugonics *Etelkájával* (1788) egy irodalmi ág fejlődése, melynek végpontján *Buda halála* áll (1863), s mely több-kevesebb folytonossággal mintegy központi ere az új korszak

magyar tartalmú irodalmának: honfoglalási, s ezek mellett más magyar történeti tárgyú művek sorozata.”<sup>9</sup> Ennek a folyamatnak a során válik „magyar”-rá a történelmi regény. Tehát nemcsak tematikája révén nemzeti, s nemcsak a romantika speciális esztétikai minőségeivel, pl. a couleur locale-lal összhangban, hanem többszázéves előzmények műfajok közötti munkamegosztásának folyományaképp.

Dugonics *Etelká*-ja, Kisfaludy Károly *Tihamér*-ja (1825) és kevésbé jelentős kis- és nagyepikai prózai vállalkozások után, ismert módon, Jósika *Abafi*-jával (1836) válik emancipált műfajjává, s nyomban a differenciálódás képét mutatja. Ezt természetesnek is kell tekintenünk, ha elfogadjuk, hogy a „műfajok intézményesült értelmezési módok, választási lehetőségek, várhatósági távlatok és egyúttal az irodalom raktárszerű emlékezetét jelentik.”<sup>10</sup>

A Jósika-féle, alapvetően scott-i változat mellett néhány főbb típus alakul ki. Kemény *Gyulai Pál*-jában a shakespeare-i lélek-elemzés és a vadromantikus sémák külsőségei történelembölcseleti és politikafilozófiai gondolatiságot takarnak. A *Magyarország 1514-ben* sok mindent továbbörökít a scott-i tradícióból, de már Hugo filantrópiájával és izgatott, lelkesült előadásmódjával élenkítvé. Újszerűen szisztematikus társadalmi analízisét (jól kiválasztott szereplői a jobbágyi, a polgári, a középnemesi, az arisztokrata típusok és érdekek gondos mérlegelését teszik lehetővé) sokféle „áthallás” („szakszerűbben” szólva: intertextuális moduláció) gazdagítja: a *Bánk bán*-ból Tiborc panasza éppúgy, mint saját, nem sokkal korábbi regényének, *A falu jegyzőjé*-nek problematikája.

A szövegszerűen is elváló esszéisztikus betétek, párbeszéddek olyan intellektuális regényváltozattá alakítják, mely nem is talál követőre nálunk. A hamarosan fellépő Jókai történelmi regényeiből egyáltalán nem hiányzik ugyan az irányzatosság, ez azonban érületi szinten van adva. Jókaiából, nyilvánvalóan, ki lehetne mutatni a scott-i, hugo-i, dumas-i tradíció számtalan elemét, ámde életképszerű előadásmódjával, egyéni emberfelfogásával, humorával, páratlan nyelvi-stiláris színezésével kezdettől fogva a maga útját járja.

Később – ismeretes módon – sokat veszített frissességéből. Igaz, Szerb Antal majd az 1879-es *Rab Ráby*-t véli legjobb regényének, s eszmeiségét tekintve nem is egészen alaptalanul, okkal látva benne

a „magyar társadalom és történelem döntő problémáiról, belső végzetvonaláról alkotott nagyszabású víziót”<sup>11</sup>. Általában azonban gondolati-erkölcsi vonatkozásban nem egyszerűen leegyszerűsítő és banális, hanem félrevezető is műveinek „történelembölcselete”. Olyan legyőzhetetlenségi tudatot szuggerál olvasóinak, olyan tökéletesnek láttatja rajongva szeretett magyar hőseit, hogy egy elbizakodott nemzeti önkép kialakulásához járulhatott hozzá.

### 3. Eposzi funkció vagy eposzi ihlet

A XVIII. századtól meg-megújuló honfoglalási eposz kísérletek igazolják, hogy az összeurópai nemzeti mozgalmak áramlását is követve a magyar kultúrában is szükségképpen bukkan fel nemcsak az „elveszett” naiv eposz pótlásának az igénye, hanem érzékelhetővé válik a szerves, az identifikáló történelemszemlélethez elengedhetetlen, a nemzet jellegét és funkcióját kifejező, a múltat eszmény-állító és feladat kijelölő módon megjelenítő epika szükségessége.

Azt, hogy a műfajok átfejlődnek egymásba, ihletet merítenek egymásból, kölcsönveszik más műfajok princípiumait – sokan és sokszor megfigyelték, kimutatták. S éppen a XVIII. és XIX. század fordulóján válik igazán szembeötlővé, hogy a regény drámai lesz (Balzac), illetve a dráma epikus jelleget ölt (Schiller *Wallenstein-trilógiája*). Gyakran a legnagyobb művek esetében fordul elő egyedi műfaji inspiráció: Tolsztojt az *Iliász* ihleti a *Háború és béke* írására, Joyce-ot az *Odüsszeia*, amikor az *Ulysses*-t írja, Thomas Mann-t az *Őszösvetség*, amikor a *József és testvérei*-t.

Az is közhelye az irodalomtörténetírásnak, hogy a verses epika a próza funkcióit veheti át. Az *apostol*-ba például Petőfi Dickens *Twist Oliver-jére*, a Sue-féle vadromantikára emlékeztető életanyagot dolgoz bele. A magyar történelmi regény első korszakával kapcsolatban azonban nemcsak ilyen módon beszélhetünk eposzi ihletről, hanem valóban a nemzeti nagykorúsodás irodalmi paradigmájának kell kiegészülnie egy olyan műfajjal, mely egyszerre jelenti a múltat, az eposzi tradíción keresztül az egyetemességet s a nemzeti egyediséget.

Igaz ugyan, hogy még a negyed századdal későbbi *Buda halála* is jelentékeny mértékben hordozza a hagyományos eposz vonásait, valójában azonban már a *Zalán futása* is megváltozott, lírai szerepű eposz, s a nemzet önazonosságához elengedhetetlennek hitt eposz funkcióját egyre inkább a történelmi regény vette, illetve vehette volna át. A XVIII. század második felének és a XIX. század első felének eposzaiból tehát bizonyos törekvések (e nemzet jövőre érdemes voltának a múlttal való demonstrálása) átkerülnek a történelmi regénybe, természetes azonban, hogy csak igen korlátozott számú formai elem módosult továbblétezésének kíséretében. A kérdés az új műfaj, a történelmi regény felől úgy vetődik fel, hogy mivel az új műfajok többnyire egy vagy több régi műfaj transzformációjaként jönnek létre, a magyar történelmi regény esetében nagyobb a súlya az (antik s az időben közvetlenül előtte járó magyar) eposzi hagyománynak, mint az orosz vagy a francia történelmi regény esetében.

Míg tehát a reformkorban az osztrák biedermeier köntösében jelenik meg a nemzeti gondolat (itt is vezető szerepe van a történelmi témáknak, sőt Eötvös a nemzeti művészet kizárólagos képviselőjének tekintette a történelmi festészetet<sup>12</sup>), addig a történelmi regény a nyugat-európai inspirációk mellett a homéroszi, vagyis inkább a vergiliuszi eposz szerepéből is örököl valamennyit. Ha nem is egy nemzet születéséről szól, de egyenrangúsodásáról, illetve múltjáról, mely a modern európai nemzetek közt jelöli ki helyét.

Ez a tényező magyarázza az eposzi ihlet s a történelmi regény egyszerre egyetemes és egyszerre nemzeti voltát. Az eposz a nemzet születését, létezés módját dokumentálja, de egyúttal az összeurópai kultúra alapját képezi. A magyar történelmi epika (a *Toldi estéje* és a *Buda halála* is) hasonlóképpen egy nemzet létrejöttéről, illetve fentmaradásának esélyeiről szól, de oly módon, hogy a vezető európai nemzetekhez és kultúrákhoz való viszonyában határozza meg a magyarság lehetőségeit és feladatait, illetve olyan erényeket és funkciókat kér számon a magyarságon, amelyek révén egyenrangú tagja lehet az európai népek közösségének. Ez pedig nem a mechanikus idomulásnak, hanem a saját érték felmutatásának és megőrzésének a feladatát jelenti.

A XIX. század közepének verses és prózai epikája tehát a Széchenyi-féle óhaj egyetemességét adja vissza: megőrizni egy

nemzetet az emberiség számára, azaz a nagyvilágot gazdagítani az adott népet egyedítő vonások megörökítésével. (Megjegyzendő: a *Zalán futása*-tól a *Magyarország 1514-ben-ig* sok ekorbeli műnek oly sajátos színeződést adó ossziáni pusztulás-vízió is az újkori Európa általános, ha nem is homéroszi–vergiliuszi általánosságú hatótényezői közé számítható.)

A homéroszi eposzok egyetemlegesen és egyenként (az *Iliász* a lovagregényt, a háborús regényt, az *Odüsszeia* a családragényt, a kalandregényt, a robinzonádot stb.) is meghatározták az európai regény alműfajait, a magyar történelmi regény esetében azonban nem pusztán ilyesmiről van szó. Dugonics szerint az *Etelka* Homérosz és Vergiliusz eposzai nyomán készült, s valóban ráismerhetni benne a honalapítás motívumára, meg általában a nemzet jellegét és lényegét hangsúlyozni kívánó erőfeszítésekre. (Más kérdés, hogy magában a műben vajmi kevés igazán eposzi van, sokkal inkább emlékeztet holmi zűrzavaros, kezdetleges, szerelmi tematikájú lovagregényre.) Dugonics közvetlenül a nemesi regenerációt kívánta szolgálni, s célja az *Etelká*-val – talán legmegfoghatóbban – a véren szerzett haza birtoklásának indoklása, s ezzel összefüggésben az ősi erények magasztalása.

Hogy milyen mértékben mélyült és gazdagodott, korszerűsödött és differenciálódott Dugonics nivótlan elképzelése hat-nyolc évtized alatt, azt az a jellemzés érzékeltetheti, melyet Németh G. Béla ad az 1850–60-as évek történelmi epikájáról: „Arra a kérdésre kívántak válaszolni, milyen etikai magatartás, történelmi cselekvés a helyes az olyan választást és döntést követelő korszakokban, mint az övéké volt. Többségükben történelmi tárgyú művekben tették ezt, s nem a maguk kora társadalmának bemutatásán át (például: Kemény Zsigmond: *Zord idő*, Arany: *Buda halála*, Szigligeti darabjai)... A nemzet szabadsága visszanyerésének és fennmaradásának érdekében álló helyes magatartásra, a megfontolt döntésre való vezérlést hathatósabb és célszerűbb, művésziabb és igazabb módon vélték így megvalósítani.”<sup>13</sup>

#### 4. Az eposzt pótolhatónak mutató, de funkcióit csak kis mértékben átvállaló műfaj: a történelmi regény

A romantikus kor (például Kölcsey) úgy tudta, hogy az eposz a népek ifjúkorának a terméke. Arany vállalkozása nem is lehetett már ennek az elszalasztott lehetőségnek utólagos megkísérelése, s Arany nem is hagyományos, „naív” eposzokat írt (még a *Csaba* sem ennek készült). Törekvése mégis rokonságban van a hégeli koncepcióval, mely szerint az őseposz valami régenvolt „aranykor”-t örökít meg művészi formában. (Ennek felel meg Aranynál, hogy Etele és hunjai vezér és nép természetes és ideális egységét tételizik.) S ha Hegel a művészet számára egyedül kedvezőnek, költőinek az „eposzi” kort vélte, s művészietlennek látta a józanprózai polgári jelenkort, akkor (természetesen nem szubsztancia és szubjektum szétválásáról beszélve) Arany is valamiféle megbontott, megbomlott összhang visszasóvárgásaként idealizálja az ősköltészetet.

Az eposz iránti nosztalgia, persze, nemcsak érületi szinten van meg a múlt század középső harmadában, hanem sok-sok nyilatkozat, elvi fejtegetés kapcsolódik e lényegében herderi eszméhez. Az eposz hanyatlását ugyan August-Wilhelm Schlegeltől Toldy Ferencig mindenki érzékeli, utóbbi mégis eposz írására biztatja Aranyt. *Aesthetikai levelek Vörösmarty epikus munkáiról* című művében 1826–27-ben írja, de később is hangoztatja, hogy eposz írására éppen most érkezett el a megfelelő idő, a közösségi érzület létrejöttével.<sup>14</sup> E közösségi érzület erősítése-gazdagítása terén csakugyan sokat vállal át a történelmi regény az eposztól, részben azért is, mert (az eposzokkal szemben) széles olvasótáborra van már Jósikának, utóbb meg még inkább Jókainak.

Erdélyi is elképzelhetőnek véli 1845-ben az eposz pótlását a későn cseperedő nemzetek számára. Gyulai pedig ismert nyilatkozatában (*Szépirodalmi Szemle*, 1855) lezárultnak minősíti ugyan az eposzi kort, de (igen gyakorlatiasan: az archaikus életforma még fellelhető maradványaira, valamint egy-egy nagy tehetségre hivatkozva) a műfaj életben tartását, modernizálását el tudja képzelni. Gyulai

(és talán Arany is) azért nem ismerik fel és el a történelmi regénynek az eposzéhoz vehető funkcióját, mert ősinek és hitelesnek csak a verses formákat fogadják el, a próza népiességét „mondvacsinnált”-nak hiszik.

Jellemző, hogy Arany a „fensőbb hatalom” jelenlétének műfajalkotó, műfajt érvényessé tevő szerepével vívódik a „modern kor”-ban, tehát valami ős-eredeti módon mitikusat, szinte csodaszerűen kikezdehetlent keres, felismerve az erkölcsi világrend képzetének fontosságát az értékek világában. Az eposz „nevelő” hatásának elve Arany alkotásából, protestáns neveltetéséből éppúgy következik, mint a magyar esztétikai hagyományokból<sup>15</sup>, s megerősödhet azon belátás révén is, hogy minden más folklór műfajnál inkább az eposz alkalmas a nemzet ön-képének formálására.

Más irodalmakban is így van ez: a népmesével szemben az eposz felel meg a nemzeti-állami nagyságrendnek, ily módon a történelmi múlt és a jelen patrióta pátoaszával éppen ez a műfaj képes legintenzívebben befolyásolni a közösséget.<sup>16</sup> A nemzeti közösség óhajtott-vágyott értékeit felmutató műfaj a múltba vetíti a jövő számára kívánatos értékeket, s mint ilyen válik aktuálissá a nemzeti identifikáció XIX. századi korszakában. (Azt viszont, hogy Arany mennyire átérzi az eposz hagyományos formáinak avultságát, gyakorlatilag az bizonyítja, hogy a homéroszi-vergiliuszi eposz kellékei közül igen keveset vesz át, sokkal többet csúfol ki *Az elveszett alkotmány*-ban és *A nagyidai cigányok*-ban.)

A romantika esztétikai tendenciáival összhangban álló új műfaj, a történelmi regény azt az úrt tölthette volna be, mely az eposz eltűnésével keletkezett, aminthogy ilyesféle szándék Walter Scottban is munkált. Jósikánál vannak eposzi külsőségek is: vár-ostromok, epizódok, a kronológia felbontása stb. A *Magyarország 1514-ben* viszont a maga intellektualizmusával és történelmi dokumentarizmusával kiszorít majdnem minden „eposzi”-t. Az elemzés és történelemmagyarázat szándéka a háborús témát is elfedi.

A romantika is kevert változatban bukkan fel benne. Bakács nagymonológja az V. fejezetben egy szentimentális regény és egy Shakespeare-dráma modorát vegyíti. A lányát megátkozó Szálerei Ambrus szavai a romantikus végzetdráma és a kortársi regény hatását egyaránt mutatják. Eötvös sajátos, freskó-szerű beállításai

viszont jócskán elütnek a romantikus sémától: titkok és rejtélyek helyett nyomasztó társadalmi és történelmi dilemmák állítanak nála kontrasztba mindent.

Jókai, paradox módon, a jelen (illetve a közelmúlt) bemutatására készülve érez indíttatást „mitológia” írására a *Forradalmi és csataképek* elején: „írjuk le az év eseményeit híven, valóban, mindent, ami megtörtént, minden csodálatost, emberfölöttit, nagyszerűt, amit tapasztalánk, aminek szemtanúi voltunk, s akkor mondjuk rá, hogy ez mind mese, mert különben nem fogják elhinni.” Ez a „mitologizálás”, bármennyire is jelenkori a téma, benne van Jókai csataképeiben. S az eposziség átterjed, „leszáll” a társadalmi regényekbe is. Az *Egy magyar nábob* és a *Kárpáthy Zoltán* nagyjeleneteibe (pl. pesti árvíz), de főképpen a Jó és Rossz erőinek nagyméretű ütköztetésébe.

Többen rámutattak, hogy Jókai stílusában is sok az eposzi: ismétlés, fokozás, együttérzést sugalmazó pátosz stb. Igazi eposziséget, természetesen, *A kőszívű ember fiai*-ban szokás felfedezni, s nemcsak hősepikai elemeiben és epizódjaiban, hanem mitológiai utalásrendszerében, s nem utolsó sorban sajátos, transzcendens világképében. „Az eposziasság legszembeötlőbb a nagy tömegeket hömpölygető jelenetek során és a csodás elem felhasználásában. Meggyegülés és népgyülés, csata, 175 huszár hannibáli útja a Kárpátokon át, várostrom követi egymást roppant crescendóban.”<sup>17</sup>

Zsigmond Ferenc ugyan joggal utal arra, hogy 48–49 olyan lélektani és társadalmi csoda volt Jókai számára, mely a valóság addig elfogadott törvényeit és szokásrendjét, mintegy a valóság „szabályai”-t hatálytalanította<sup>18</sup>. Ezzel azonban az vethető szembe, hogy Jókai fantáziája e valóban szemléletváltó eseményektől távolabbra eső életszférák rajzában (s már 48–49 előtt) is képes és hajlandó túlzásokra, vagy legalábbis „heroizálás”-ra.

A „hőseposzi” ihlet, sajátos módon, éppen az 50-es években írt történelmi regényeiből hiányzik leginkább (*Erdély aranykora, Török világ Magyarországon*), pedig ekkor lehetett volna legintenzívebb a szabadságharc közelléte miatt. Sőt: nem is igazán történelmi regényeket ír. Nagy Miklós mutat rá, hogy Jókai „hajlama szerint nem a történelmi regény művelője.”<sup>19</sup> Azaz: nem is nagyon tudja magát beleélni régi korokba, hanem enged sokféle sablon (különcök, szerelmi végzet, zsáner-humor) csábításának,

ahelyett, hogy nagyszabású, átgondolt, s korának szóló képet adna a múlttól. Mintha Jó és Rossz mitikus harcát is inkább csak saját korában érzékelné, ami alighanem aktualitásokhoz vonzódo, majdhogynem újságírói hevületével magyarázható.

Keménynél az eposzi formai ihlet érvényesülését elsősorban az akadályozza, hogy ragaszkodik forrásaihoz<sup>20</sup>, s bár időpontokat gyakran megváltoztat, s a történelmi szereplők jellemzésében sem ragaszkodik a valósághoz (pl. Izabella királyné), mégis olyan fokig dominál benne a krónikaszerűség, oly mértékig a történelem elemzésének, értelmezésének a megszállottja, hogy az eposz művészi eljárásai idegenek maradnak tőle. Történelmi epikája ugyan nagyon is önismeretre, mély és tanulságos identifikációs erőfeszítésekre sarkall, külső megjelenése azonban (pl. az *Özvegy és leánya*-é) legfeljebb a lovagi eposszal (párbaj, szerepcseré) hozható összefüggésbe.

## 5. Az eposz kései transzmutációja

Az eposzi ihlet (késleltetett és módosított formában) tetten érhető a századfordulón is. Az *Egri csillagok* például a maga kényelmes előadásmódjával és epizódjaival, egyetlen, a lényegét kifejező harccal és várostromával egyesíti az eposz és a történelmi regény hagyományát. Gárdonyi regénye azért is tanulságos, mert az eposziság mellett a magyar regénytradíció (életképek, humoros zsáneralakok, pl. Sárközi, a cigány) s a romantikus kellékek (Jumurdzsák és az amulett) is előkerülnek benne. Tehát az antik képlet egy ekkor már több mint félévszázados magyar regényhagyomány elemeire van rámásolva.

Az eposziság és a történelmi regény tradíció elhalásának és átalakulásának műfajtörténetileg legérdekesebb variációja azonban Molnár Ferenc jelenkori tárgyú ifjúsági regénye, *A Pál utcai fiúk* (1907). A hősköltevény kamaszfiúk világára van lefordítva, de a nagy, heroikus küzdelem maradéktalanul fellelhető benne, a mártírtragikum (inkább magyar eposzi) hagyományával egyetemben. A

„haza” védelme és a „várostrom”, csataleírás és viszálykodás (az áruló Geréb) éppúgy megvan itt, mint a közösségért vállalt áldozat pátosza.

Van ugyan az előadásmódban némi nosztalgia az elszállt ifjúság iránt, s némi irónia a harc voltaképpeni kisszerűségével kapcsolatban, de a kollektívum erőfeszítésének és a háborúságnak a leírása híven követi a klasszikus formákat. Mintha a századfordulóra nagygyá növvő főváros, s ennek révén egy új populáció (a pesti, az urbánus) kérne és vállalna részt ily módon az otthon védelméből. (A grund egyértelműen a haza hagyományos fogalmának helyén szerepel mind axiológiai, mind érzelmi szempontból, mind a regénytér vonatkozásában.)

A könyv játszik, kicsinyít, de komolyan is veszi önmagát és a „honalapítás”-t. Megjósolva-megelőlegezve a XX. század ekkor még nem is sejtett veszedelmeit: amikor például a magyarországi németek és zsidók szép számmal jelentkeznek ugyan önként az ország védelmére az I. világháborúban, magyarságukkal szemben azonban később bizalmatlanságot, sőt kirekesztést tapasztalnak. A kollektívum egyenrangú, sőt érdemdús tagjává emelkedni kívánó Nemecek erőfeszítése is nagyon nehezen vívja ki az elismerést, így aztán csak a befejezés megdicsőülése marad: az eposzi transzcendencia helyén a környék és a fiúk, s főleg Boka talán nem is remélt megbecsülése.

A *Pál utcai fiúk* tehát egyfelől az eposzi „közvagyon” lesúlylyedésének példája, másfelől a múlt századi történelmi regény legjobb hagyományainak továbbvitele. A fiúközösséget tekintve Molnár Ferenc regénye éppúgy nevelődési regény, mint az *Abafi* vagy a *Kárpáthy Zoltán*. Nemecek Ernő egy gyermekközösség, egy kerület, sőt egy ország méltó képviselőjévé nő fel, s ekképpen a falusi Magyarország „tősgyökeres” magyarsága mellett helyet kér és érdemel az urbánus Magyarország számára is egy szép, egy „érte meghalni érdemes” ügy védelmezőinek körében.

Az eposz és a történelmi regény egyesült hagyománykészlete – úgy látszik – nem pusztán ifjúsági regényvilágra transzponált formai jegyek továbbörökítését mutatja, hanem (Crocénak fentebb idézett szavait igazolva) magával hozza a reformkori eposziság bizonyos érzelmi-közösségi tartalmait, természetesen, a századvégi pesti kamaszok világához illeszkedő módon. Ebből a szempontból

a „szövegek dialógusa” sokat mond el egy több mint félévszázados műfaji fejlődésről. Harc és hősiesség, szolidaritás és mártírium nemcsak az emancipálódó nemzet, hanem a nemzet emancipálódó rétegei számára is érvényes megszólalási formát jelent.

Ebből a szempontból talán kevesebbet mondanak a századforduló egyébként sikeres történelmi regénykísérletei. Az *Isten rabjai*-ban Gárdonyi megint csak egy nagy, össznemzeti vállalkozás kamardarabját írja meg: Margit áldozata a nemzeti bűnök feloldozását szolgálja. Az aszkézisnek közösségi értelme van, a felelős hazaszereget példája akar lenni a regény eposzi külsőségek nélkül. Ezzel szemben a *Beszterce ostroma* már az eposzi méretű és formájú pátosz fájdalmas iróniájú visszaját adja. A cím maga Zrínyi eposzára (*Obsidio Sigetiana* = Sziget ostroma) utal, s háború és ostrom tragikomikus fonákja egyaránt bizonyos hagyományok elévülését jelenti.

Valóságos gondolati, irodalompolitikai, sőt esztétikai igényeket elégítenek ki a maguk idejében annak a Herczeg Ferencnek a történelmi regényei, akinek éppúgy, mint mesterének, Jókainak, különleges fogékonysága van annak a megérzéséhez, hogy az adott pillanatban miről olvasna szívesen a publikum. Az 1902-es *Pogányok* a századforduló Kelet-sóvárgásába illik bele: a besenyő Tanuzoba fiával, a szerzetesnek nevelt, majd ismét nomád vezérré átalakuló Alpárral a kereszténység és a pogányság, a Nyugat és a Kelet közötti vívódást életi át a kurucos nyakasság és vitézség múltba vetítésével, idealizálásával, az eposziségből csak „múltteremtő” gesztusokat örökölve.

Az 1916-os *A hét sváb* a délvidéki németek 48-as, a magyar szabadságharc mellett kiálló hősiességének dicséretével nemcsak a XIX. század során elmagyarosodó német, zsidó, szlovák stb. tömegek számára mutatja meg az erkölcsi-eszmei alapon történő asszimilálás példáját (a hét sváb közül az egyik, Heim, zsidó, aki szintén életét áldozza a szabadságért, a magyar ügyért), hanem közvetlen, aktuális jelentése szerint kifejezi a magyar nemesi uralkodó osztály összefogását a háború éveiben a hazai német és zsidó polgársággal a „szlávok”, az oroszok, a szerbek ellen. (Az I. világháború éveiben a hivatalos propaganda is szívesen célzott a 48-49-ben a magyarokra támadó szerbekkel és oroszokkal szembeni „bosszú”-ra.) Itt is szép számmal akadnak „eposzi” hőstettek, epizódok, s a háttér is egy közösség önfeláldozó harca.

Az 1922-ben keletkezett *A fogyó hold* Mikszáth nyomán halad, a hagyományos történelmi regény funkciójából keveset hordoz. Az 1919-es *Az élet kapuja* úgyszintén. Ez utóbbi egyértelmű párhuzamot von a monarchia összeomlása és Mohács között. A regény szerint ugyanis Bakócz Tamás azért mozgat meg mindent (megvesztegetéstől sem riadva vissza) pápává választása érdekében, mert úgy hiszi, hogy a töröktől csak az ő általa, mint pápa által szorgalmazott keresztesháború mentheti meg Magyarországot. Itália, Európa azonban mit sem törődik a magyarsággal, s éppúgy prédául dobja a töröknek, amilyen felelőtlenül és közömbösen intézi sorsát az I. világháborút követő békekötések alkalmával.

Természetesen a politikai aktualizálás, az olvasók többsége által könnyen átélethető és őszintén átérezhető téma mellett megvolt a történelmi regényeknek a művészi varázsa is, aminek révén igen jelentős nemzeti identifikáló hatásuk lehetett. Nemcsak eszmeileg voltak „könnyen emészthetők” (a kulturálatlan, vad, de születetten nemes, lovagias pusztai nomád magyar, illetve besenyő szembeállításával az álszent, kegyetlen némettel a *Pogányok*-ban), de formai tekintetben is tagadhatatlan rutinnal, ügyességgel vannak megalkotva. Herczeg átveszi a magyar (s a nem magyar) történelmi regény hagyományból a színes, érdekes cselekményszöveget, a Jókai-féle kissé színpadias, de valóban hatásos, csattanóra épülő jeleket, a gazdagon árnyalt, szecessziósan buja, költői hasonlatokkal, képekkel telehintett, festői hatásokra törő nyelvet.

A jellemek elnagyolt, sőt időnként hatásvadász kontrasztossága, a történet kiélezett poentírozottsága azért nem válik bántóvá (s ebben is jóságos tanítványa Jókainak, Mikszáthnak), mert finom iróniával, tartózkodó humorral vissza-visszatér az emberméretű ábrázoláshoz a hőroszok világából. Az eposziséggel szemben érvényesül az anekdota is, mint formáló tényező. A *hét sváb* (hogyan válnak a szabadságharcban a hét barát közül magyarrá a megmaradók) és *A fogyó hold* (hogyan szerzi meg a váltságdíjat a török fogságból becsületszóra elengedett Molnár Pali) maga is egy-egy nagy anekdota, amely aztán több kisebb anekdotából áll. (*A fogyó hold*-beli bég története, akinek a felesége magyar lutheránus asszony, s akinek a háremében a felesége felügyelete alatt felolvasást hallgatnak és fonnak a magyar lányok, az összetévesztésig hasonlít a Mikszáth-adomákhoz, mintha: csak *A fekete város* erőtlenebb

ötletei közül maradt volna ki.) Nem növeli az eposziságot az ismert történelmi személyiségek felléptetése a cselekmény hátterében: Gellért püspöké a *Pogányok*-ban, Balassi Bálinté *A foggyó hold*-ban, Damjaniché *A hét sváb*-ban.

Sokak (s igen rangos gondolkodók, pl. Horváth János) számára mindezek ellenére azért mutatkozható Herczeg a nemzeti identifikáció jelentékeny történelmi regényírójának, mert (lát-szólag) Kemény vagy Gyulai felelős, borúlátó nemzetszemléletét jelenítette meg Jókai és Mikszáth „varázslatos” modorában, azaz népszerűen. Herczeg is fenyegetettnek látta a magyarság helyzetét a Kárpát-medencében, akárcsak néhány évtizeddel korábban a „nemzeti klasszicizmus” nagyjai, Kemény Zsigmond, utóbb Arany László. Etnikailag azért, mert a bizonyos országrészekben létszámfölényt elérő nemzetiségek önállósodási törekvéseit a történelmi Magyarország széthullásával tartotta egyenlőnek, társadalmilag azért, mert a szociális feszültségekre nem talált megoldást. (A szocializmus perspektíváját azért vetették el már az Arany-Csengery-kör tagjai, mivel feltevésük szerint az erőszakkal biztosított egyenlőség politikai zsarnoksághoz, a központilag irányított termelés nem jövedelmező termeléshez, azaz az ország elszegényedéséhez vezet, ami – Arany László jogos aggályai szerint – mégsem lehet a jövő útja.)

Herczeg tehát sok mindent átvesz a Kemény–Arany László-féle koncepcióból, s ezzel téveszti meg és állítja maga mellé azokat (például Horváth Jánost), akik már 1914 előtt is ehhez a felfogáshoz (és Tisza Istvánhoz) álltak közel, s akik e tragikus nemzetszemlélet hangoztatására hajlanak az 1920-as években is. A társadalmi regényeket kevesebbre becsülik, hiszen azok továbbra is a „snájdig”, vonzó dzsentrinek a XX. századra már végképp használhatatlan mítoszát terjesztik, de a történelmi regényekben az önbíráló, felelős hazafiság megnyilatkozását látják. Részben (talán) annak jegyében, hogy a történelmi regény az eposz funkcióit veszi át, azzal kerül reciprok viszonyba. Az eposz eltűnésével teljesebb (teljesedhetett volna) ki a nemzeti identifikációt elősegítő szerepe.

Ennek a bukás előérzetét kifejező, de megoldást nem találó nemzettudatnak a színvonalas lírai megszólaltatója a századfordulón Vargha Gyula. Herczeg hozzá (s főképpen Adyhoz) képest felületesen exponálja mindeme kérdéseket. *A hét sváb*-ban példá-

ul a délvidéki németiségben lezajló lélektani folyamatok tükröz-  
tetésében még újat is ad, de a szerbek viselkedését már nem tudja  
megmagyarázni. Az ő magyargyűlöletük mint valami ok nélküli,  
irracionális szenvedély gomolyog a regényben, s ezzel sok mindent  
hiteltelenít. Igaz, a szlávok a romantika korában gyakran jelenítik  
meg a negatív erőket nálunk, ahogy minden irodalomban valamely  
(vagy mindegyik) szomszéd nép. Arany is szembeállította a *Toldi*-  
ban a derék Miklóst és az álnok cseh bajnokot. De hatvan-hetven  
évvel később (és regényben!) hasonló beállítás már nem pusztán  
leegyszerűsítés, hanem a mű eszmeiségének egészét is befelhőző  
korlátoltság.

Ami tehát megtévesztő lehetett valaha, az Herczeg történelmi  
regényeinek gondolati és művészi hasonlósága bizonyos becsült,  
tisztelt előzményekhez. Eszmeileg a múlt század második felének  
legszínvonalasabb figuráihoz (Kemény, Arany László) látszott  
kapcsolódni, íróilag Jókai, Mikszáth bevált „bravúrtechniká”-jához.  
Pedig éppen emiatt bizonyult életműve mulékonynak. Mindkét  
vonatkozásban csak megismételt valami korábbi akkor, amikor  
politikai körülmények és a műfajfejlődés törvényei már egészen  
mást követeltek volna.

Éppen ezért tekinthető a műfaj megújítására tett legrangosabb  
kísérletnek Móricz *Tündérbert*-je, melyben már igen kevés az eposzi  
(tehát a fordított, reciprok fejlődés már-már lezárult), de a nemzeti  
identifikációs törekvés éppoly erős, mint a XIX. században. (A  
trianoni sokk utáni nemzeti modellalkotás, feladat kijelölés a  
bethleni példával.)

A reformkori törekvésekkel mutat hasonlóságot Kodolányi  
vállalkozása annyiban, hogy felelevenít valamit az eposziságból.  
Talán ő az utolsó, akinél a múlt, a régi életforma és kultúra a nemzet  
olyasfajta memóriája gyanánt funkcionál, mely a lét- és ön-  
fenntartáshoz elengedhetetlen. (Ahogy ezt Lotman definiálja: olyan  
közösségi tudat megőrzését tételezi, mely a múlt tapasztalatait a  
jövőépítés modelljeként fogja fel.<sup>21)</sup>)

Kodolányinál a történelmi regény annyiban is visszakanyarodik  
múlt századi kiindulásához, hogy nála is az a múltfeltámasztás  
alaptörekvése, hogy az egyén helyett a nemzetet, az etnikai közös-  
séget állítsa a középpontba. A múlt században Homérosz számít  
nálunk a népiség ősiének, ez azonban nem az alsóbb néposztályok

által konzervált folklór kultuszát jelenti mindössze, hanem a nemzeti hagyományok összességét, társadalmi és gazdasági rétegezettség nélkül.

Tehát: a valamikori eposzi teljesség, melynek a király éppoly egyenrangú részese volt mint a közember, a nemzetben mint értékteremtő közösségben juttatja érvényre XIX. századi és XX. századi identifikációs törekvéseit. Közvetlenül más a kiváltó oka és más a formája ennek a reformkori, illetve a Trianon utáni Magyarországon. Értelme, jelentése azonban hasonló: nem önös nationális érdek, mert az emberiség gazdagításának szándéka is benne foglaltatik a valamikori eposzi indíttatású, történelmi gyökérszerű identifikációs törekvésekben.



# IX. MŰFAJI DIFFERENCIÁLÓDÁSBAN MEGMUTATKOZÓ NEMZETI IDENTIFIKÁCIÓ A MAGYAR REGÉNYBEN A MŰLT SZÁZAD DEREKÁN

## *1. Az európai minták átvétele*

A romantika, mint nemzetközi irányzat, meglehetősen sokarcú, szinte egymást kizáró ellentéteket hordoz. S éppen mint ilyen, képes hozzájárulni a nemzeti irodalmak egyedi arculatának kialakításához, illetve a műfajok differenciálódásához az egyes irodalmakban. Horváth János tételét tehát, mely szerint a nemzeti irodalmat formai elidegenedés készíti elől, sokszorosán igazolja a magyar műfajok elszaporodása, elkülönülése, s általában véve: irodalmi tudatot képező gazdagsága a XIX. század középső harmadában.

Az importált műformák a magyar irodalmi hagyomány és a speciális irodalmi, politikai stb. feltételek folytán határozottan különböznek európai mintáiktól (kisebb vagy nagyobb mértékben), s éppen az etnikai és történeti konkretizáció révén képesek kijelölni a nemzeti irodalom egy (egyik) klasszikus tökéletessége felé haladó folyamatának kereteit.

Az 1830-as években létrejövő műfaji hierarchia az egyes műfajok osztódása, funkcióátvállalása révén valósul meg. Ezen belül a regényváltozatok láncolatának kivételes szerepe van, hiszen az

Európa szerte évtizedek óta első számú műfajjá előlépő regény nemcsak közvéleményformáló szerepe miatt meghatározó, hanem azért is, mert maga a műfaj olyan természetű, keretei oly tágasak és sokfélék, hogy egyre bonyolultabb, egyre tagoltabb variációk születését teszi lehetővé.

A korábbi, csaknem félszázados, nem jelentéktelen, ám mégis szórványos kísérletek után az 1832-es *A Bélteki-ház* tekinthető határkönek, amelyet követően hamarosan megindul s fel is gyorsul a differenciálódás.

Jósika *Abafi*-ját a Walter Scott-i, Petrisevich Horváth Lázár *Elbujdosott*-ját a Bulwer-féle regénytípussal szokás összefüggésbe hozni, Gaál József *Szirmay Iloná*-ját pedig markáns, példakép nélküli változatnak tekintik. A típusok – természetesen – regényeket, legfeljebb regénycsoportokat jelölnek, s nem szerzőket, hiszen a legtöbb regényíró nem sorolható maradéktalanul valamely változathoz. A pályakezdő Jókai az anekdotikus zsáner-rajz (*Sonkolyi Gergely*) és a szélsőséges vadromantika (*Nepean sziget*) kettősségének a jegyében indul. Kuthyt sem szabad a *Hazai rejtelmek* alapján pusztá Sue-követőnek könyvelni el, hiszen elbeszélései közül a *Balítélet* a később talán leginkább Kemény *Férfj és nő*-je által képviselt szalonregénnyel, az *Arthur és Jenő* pedig antifeudális tematikája révén a *falu jegyzőjé*-vel rokonítható. A szétváló elhasonulás tehát nemcsak az 1840–50-es évek egészében vett regényirodalmára, hanem az egyes szerzők életművére is vonatkoztatható.

Hogy az irodalmak történetében fejlődésről (s ha igen, milyenről?) beszélhetünk-e, vitatható. De egyfajta előre vivő, gazdagító szaporodásról, szétágazó bővülésről mindenképpen, legalábbis a regény esetében. E folyamatok kétségtelen inspirálói pedig azok a nyugat-európai példaképek, akiknek jelenléte tagadhatatlan a magyar irodalomban és irodalmi tudatban. Köztudott, hogy a literátus műveltségűek nagy része ebben az időben több nyelven olvas, de az *Ivanhoe* 1829-től, a *Twist Olivér* és az *Eugénie Grandet* 1843-tól olvasható magyarul is. A Bach-korszaknak pedig Dumas, Sue, G. Sand, Hugo, Feuillet, Dickens a legolvasottabb írói ugyan, de az 50-es években nemcsak Thackeray, hanem Gogol és Turgenyev is hatni kezd.<sup>2</sup>

A nyugat-európai mintákkal való összevetés meghatározó abban

az esetben is, ha a Walter Scott- vagy a Dickens-típusú regény magyar variánsa születik meg (Jósika, illetve Jókai esetében), s akkor is, ha az eltérés juttat el egyedi műfaji változatokhoz: Jókai Hugót gazdagítja sajátos zsáner-anekdotizmusával, Kemény Walter Scottot szinte a felismerhetetlenségig átalakítja egyedi történelembölcseletével és balladás tragikumszemléletével.

Nemcsak arról van szó azonban, hogy a nagy európai regényváltozatok a magyar irodalmi hagyomány, s egy adott írói temperamentum szűrőjén átmenve speciális alakzatokhoz vezetnek el, hanem arról is, hogy több esetben is szinte felderíthetetlen egy-egy elbeszélői típus kialakulásának, hagyományozódásának módja. A néha oly speciálisan magyarnak tekintett életkép-irodalom például Nagy Ignácnál, Gaál Józsefnél Sue hatásával keveredik. Fáy András és Kisfaludy Károly „víg novellái” német elbeszélők hatása alatt születtek<sup>3</sup>, de annyi mindent szívtak magukba a honi verses epikából (Gyöngyösi, Gvadányi), szóbeli formákból (adomákból), s más egyéb hazai hagyományokból, hogy az idegen ihlet szinte felismerhetetlenné vált.

Még a gyakran provincializmussal vádolt didaktikus népiességnek (pl. Gyulai Pál: *Varjú István*) is fellelhetjük európai mintáit (többek között) Dickens tanító, erkölcsjavító törekvéseiben. A műfaji ihletek egyedi vegyülését mutatja fel Gyulai 1851-ből való, valamikor népszerű írása, a *Vén színész*. Habár mindenki számára ismeretes volt, hogy az elbeszélés hősét, a zavart lelkű Dávidot tulajdon testvérbátyjáról mintázta az író, a szubjektív gyökerű és objektív valóságtartalmú mű a romantika által kedvelt „örült-monológ”-ok formáját vette fel, s ezen keresztül Shakespeare bomlott lelkű hőseinek, pl. Learnek a tirádáira is rá lehet ismerni itt-ott. Ami annál is inkább „stílusos” e hosszú monológban, mint-hogy az öreg színész akaratlanul is egykori szerepeit idézve produkál sajátos, „kétszintű” textúrát.

Az *Egy régi udvarház utolsó gazdája* is minden egyneműsége dacára összetett képződmény. Nagyon is szervesen a magyar tájhoz (Erdély) és a történelmi pillanathoz (Bach-korszak) kapcsolódik, irodalmi inspirálói mégis hosszan sorolhatók a *Don Quijoté*-től kezdve a *Toldi estéjé*-n át Gogol *Régimódi földesurak*-jáig. (Ez utóbbi *Egy kép a régi jó időkből* címmel jelent meg magyarul 1853-ban.)

Maga a mechanizmus a magyar irodalom későbbi és korábbi periódusaiban is eleven. Az 1960-as évek magyar valósága s Déry alkata, egyéni sorsa, szerepértelmezése kellett ahhoz, hogy Thomas Mann „áltörténeti” regényeinek, s talán Németh László és Dürrenmatt történelmi drámáinak hatására megszülessen *A kiközösítő*. Sem Mikszáth, sem Kosztolányi, sem Hrabal, sem Mészöly epikus mintái nem lettek volna elegendők önmagukban, ha nincs adva nyelvi, történeti, alkati, aktuális szinten sok minden Esterházy Péterben egy teljesen egyéni epikus közlésmód megalkotásához.

Viszont hiába olvasták sokan a *Candide*-ot, nem sok követőre talált nálunk. (Bessenyei *Tariménes utazása* olyan hosszan nem jelent meg, hogy szinte kiesett a regényfejlődés hatótényezői közül.) Vajda Péternél életre kel ugyan a Voltaire-féle filozófiai kalandregény (*A legszebb leány* 1834), de megintcsak nem teremt hagyományt. Az idegen inspiráció tehát csak meghatározott feltételek mellett válik műfajteremtővé.

## 2. A műformák asszimilálásának változatai

A megmagyarosodó idegen műformák egyediségéhez nagymértékben járul hozzá a hazai hagyomány. A Jókainál, de bizonyos műveiben Keménynél is a magyar életet és karaktert szerephez juttató humoros mellékalakok ugyan minden bizonnyal Dickens zsánerfiguráitól is örökölték egyet s mást, de a magyar verses epikai hagyománytól is (pl. Gvadányitól), s a kontrasztot képező „földközeli szféra” megvan a *Csongor és Tündé*-ben is (Balga és Ilma).

A túlsúlyra jutó „belső” hatásmechanizmus speciális, ismert példája a reformkorban: Széchenyi maga ismerte el, hogy (többek között) Fáy András meséi ösztönözték a reformok kezdeményezésére. (Ezek a mesék, kiváltképpen az állatmesék egészen az antikvitásig visszanyúló műfaji „sor” tagjai.) Viszont *A Bélteky-*

*ház* megszületését közvetlenül ihlette az egy évvel korábban megjelent *A Hitel*.

E „belső” fejlődésvonal tovább követhető. A *Bélteky-ház* ugyanis sok későbbi regényváltozat kiindulópontjául szolgált, hiszen egyszerre nevelődési regény, családrégény, társadalmi regény (a vidéki élet rajza) és esszeregény (zsúfolva van a szereplők reflexióival). A tucatnyi „örökös” mást és mást visz tovább. Jókai például az *Egy magyar nábob*-ban a felelőtlen parlagi nemes, Bélteky Matyi utódját alkotja meg Kárpáthy Jánosban, s a vidéki nemesi életforma bemutatását is tovább gazdagítja. A nevelődési regény hagyományát inkább a *Kárpáthy Zoltán*-ban fejleszti tovább, de a franciás romantika sok-sok kellékével, s eléggé messze távolodva az ősmintától, a *Wilhelm Meister*-től.

A műfaji minták kombinációi révén tehát olyan műalakzatok állnak elő, amelyek soha sehol másutt nem léteztek, s ezáltal alkalmasak az idő és hely szerinti konkretizációra a maguk egyedisége folytán. Az európai és a magyar elődökhöz való igazodás, illetve a tőlük való eltérés jelenti azt a széles műfaji variációs mezőt, amely az egész irodalom új stádiumba kerüléséhez, a korábbinál teljesebb és színesebb irodalmi tudat létrejöttéhez járul hozzá. Ebből a szempontból is Jókai nyújtja a legváltozatosabb képet. Ő az, aki a legtöbb irányból kap inspirációkat, s ő az, aki ebből a legeredetibb és művészileg legmaradandóbb életművet produkálja.

Sokan (Gyulaitól Sötéren át Németh G. Béláig) életképi, anekdotikus, humoros zsánerművészetét becsülték legtöbbször. Valóban nagy jelentőségű hódítása a magyar regénynek a zsáneralakok teremtette életszerűség, a kor, a mindennapi élet ábrázolása, a társadalmi és a táji miliő és atmoszféra rajza. Az európai őselőzmény talán a francia genre-kép, illetve a német, vagy osztrák-német *Lebensbilder* vagy *genre-bilder*. Jókaira azonban (korán észrevették) leginkább Dickens hat, akinek *Sketches by Boz*-ja alcímével is intenciót ad: „*Illustrative of Every-day Life and Every-day People*” – azaz London mindennapi élete és emberei képezik e vázlatok tárgyát.

Magyar előzménynek Fáy és Kisfaludy Károly novellái, ez utóbbi vígjátékainak egy-egy alakja vagy jelenete számíthat, a műfaj voltaképpen megteremtője és elterjesztője azonban Nagy Ignác. Más kérdés aztán az, hogy a humoros mellékalakok divatja

alighanem az ókorig nyomozható vissza. Annyi mindenesetre nagyon valószínű, hogy ezt a kontrasztot képező figurateremtést valamelyest inspirálta a nálunk ekkor már elsőpró népszerűségű Shakespeare a maga komikus, földközeli epizódalakjaival, amilyen a dada a *Rómeó és Júliá*-ban, vagy a sírásók a *Hamlet*-ben. (Az Arany-balladák műfaji mintáiról mondottak után most ez is azt bizonyítja, hogy a Shakespeare-hatás nem korlátozódik a dráma területére még a műfaji differenciálódás tekintetében sem.)

Bár Jókai művészetének valóban alapeleme az életkép, de sajátos regényformája éppen az ezt körülömlő sokféle típusú cselekmény-építés tarkaságával és különleges egységével magyarázható. E jellegzetes esztétikai együttesben helyet kapnak mesei, mondai motívumok is, s Jókai specifikuma éppen az, hogy kortársi életanyagával bánik mesei-mondai módon.<sup>4</sup> Ennek révén azonban nem egyszerű „mesemondó” lesz, hanem valamiféle nosztalgia kifejezője. „Ha eltekintünk Jókai kitűnő mellékalakjaitól, s az általában velük kapcsolatos realista, életképszerű epizódoktól, akkor műveinek főhőseit igen közel érezzük a mese, az óhajtó mód világához.”<sup>5</sup>

Nem mindenben szerencsés eljárás, ha a korábbi szakirodalom egy részét követve elmarasztaljuk az író, amiért valóban eltér bizonyos realista regénynormáktól, amikor életkép és mítosz, anekdota és mese, eposz és vadromantika különleges vegyülékét adja. Talán azzal sem oldottunk meg mindent, ha a Jókai-féle regény-variánst a Northrop Frye által leírt romance típusához közelítjük. Hiszen bármily sok is a hasonlóság<sup>6</sup>, Jókai ettől is jelentékeny mértékben üt el.

Valószínűleg nem találni párját viszont az európai regényben annak, amit Jókai regényszövéseben oratórikus-retorikus jellegnek nevezhetnénk, s ami a kor szónokias szó- és gondolatfűzésének, érzelmi és stílári determináltságának lehet a folyománya. Azt sokszor megírták már, hogy Jókai nyelve nem objektív, nem analízáló, hanem sok romantikus kortársához hasonlóan lírailag azonosuló, s ennyiben is költői. Ilyen ditirambikus részlet például *A kőszívű ember fiai*-ban az *Egy nemzeti hadsereg* című fejezet.

Ettől a romantikus pátosztól azonban némileg eltér a *Várharc mennykövekkel* című fejezet indítása, melyben arról a sokat vitatott dilemmáról van szó, hogy miért kellett Budát megostromolni a

sikeres tavaszi hadjárat után. Jókai erre a szónoki beszéd retorikai alakzatait alkalmazva ad választ, a Buda iránti ősi vonzalmakkal magyarázva mindent. Holott (feltehetően) tisztában volt azzal, hogy az ostrom mellett egyáltalán nem érzelmi okokból döntöttek, hanem azért, mert bíztak abban, hogy a katonai vereség után Bécs a megegyezés útját fogja keresni. Görgey talán rá sem tudta volna venni a királyra felesküdtött tisztikarát Bécs megtámadására. (Ami még inkább provokálta volna az orosz intervenciót, amit ekkor még sokan elkerülhetőnek tartottak.) Akárhogy is volt, a dilemma meglehetősen zűrzavaros stratégiai, politikai, diplomáciai stb. helyzethez kapcsolódott, amiről Jókai nem szól. Ehelyett patetikus érvelésbe fog arra vonatkozóan, hogy mit jelentett a magyarság számára Buda vára évszázadokon keresztül: „Lehet, hogy a történelem areopagja elítél minket is, mint amazokat: de a költészet ítélőbírái fel fognak menteni bennünket, és szavaik igazat adnak nekünk, Dávid királytól Victor Hugoig: Nem lehetett másképp; így kellett annak jönni!”

Az író a költészet ítélőbíráihoz fellebezve tulajdonképpen szónoki fogással él. A kauzális érvelés érzelmi indoklással való félrehárítása (lévén szó politikai, katonai kérdésről) nem költői, hanem szónoki-politikusi magatartásra vall, mely a meggyőzés érdekében az elhallgatás, illetve a félrevezetés eszközeivel él. S ez nem egyetlen regény egyetlen fejezetére áll, hanem tágabban is érvényes. Az olykor szónokiasnak, máskor érzelmi politizálásnak mondott eljárás mód (Széchenyi, Kemény bélyegezte meg így a magyar közgondolkodást) hatja át Jókai irányregényeit, s műveinek jó része ilyen. E stílus és gondolkodásmód eredetének, okainak kiderítése monográfia tárgya lehetne, elégedjünk itt meg annak konstataálásával, hogy ez az epikus beszédmód határozza meg, s különíti el (többek mellett) Jókai regényeit az összeurópai műfajtól.

### 3. Műfaji minták módosult formában való továbbélése – új műfaji változatok születése

A múlt század közepének regényvariánsai azért mutatnak oly gyors és oly sokirányú differenciálódást, mert a viszonylag új műfajokra jellemző hódító, asszimiláló gazdagodás lehetőségei szinte háttérmentesek. Nemcsak irodalmi műfajok inspirációja tartható számon. „A *Karthusi* olyan, mint egy romantikus opera a múlt század első feléből, négy résszel vagy felvonással, nyitánnyal, szólókkal, duókkal, többszemélyes jelenetekkel, recitatívókkal, hatásos kórusokkal. Schol egy pillanatnyi megállás, gondoljunk Verdi első operáira, Donizetti *Luciájára*, Meyerbeerre, Cherubinira, Rossinira s hasonlókra. Ez a zenei hang és hatás olvaszt össze minden elemet, a lírát és a gondolatokat, az elbeszélést és az elmélkedést, az irodalmi hasonlóságokat, a politikai kitekintéseket, a patetikus futamokat, amelyek mind egy gazdag és érzékeny fiatal lélek nekifutásait fejezik ki, aki szinte megmámorosodik a saját végtelen érzelmi és gondolati bőségétől, ezer mondanivalójától, s gyermekkorra divatos irodalmi műfaját, a szentimentális vagy énrégényt ifjúkora legkedveltebb műfajának, az operának a keretei közé szorítja.”<sup>7</sup> Gyergyai a továbbiakban utal arra, hogy Madame de Lafayette a *Cleves hercegnő* írásakor Racine-t vette alapul, Balzac szerint a *Cesar Birotteau* egy Beethoven szimfónia felépítését követi, Flaubert *Salammbô*-ja képek, tablók, freskók technikáját utánozza.

A műfajok történetének az a tanulsága ily módon, hogy a műfajok nem elhalnak-eltűnnek, hanem módosult formában, más műfajok keretei között élnek tovább, s ezzel eme műfajok megújulásának, módosulásának elősegítői. Ez a mechanizmus működteti (mondhatni: élteti) reformkori epikánkat. Ossian nemcsak líránkban és verses epikánkban hat, hanem a szépprózában is.<sup>8</sup> Kisfaludy Sándor regéi Jósika és Jókai regényeiben élnek tovább. Byron alakja és epikája nemcsak a verses regényt ihleti, hanem a prózaepikában is visszhangra talál (Szentirmay Rudolf dandyzmusa az *Egy magyar nábob* elején). Arany balladái hangulati és tematikai ösztönzői

voltak Kemény történelmi regényeinek, a *Toldi szerelmé*-ben viszont többen ismertek rá Kemény tragikumszemléletére.

Az irodalmi fejlődés (változás) tehát az egymásba átlépő-átnövő műfaji (s az ehhez kapcsolódó szemléleti, etikai, világnézeti) minták vándorlása mentén szemléltethető. A műfajok ily módon, bár bizonyos stabilitásuk is van, az állandó transzmutáció állapotába kerülnek. Folyton változó, dinamikus kategóriák, melyek éppen mint ilyenek képesek követni az írók egyedi és a korszak többféle irányuló orientációit.<sup>9</sup> A műfajok és alműfajok ilyesfajta proliferációja az egyre differenciáltabb nemzeti és társadalmi identifikációs törekvések mind árnyaltabb kifejezésére adnak lehetőséget.

Amikor Döbrentei Gábor *Klára Visegrádon* címmel 1823-ban prózai elbeszélést írt, nyilván megsejtett valamit a témában, ami nemzeti-közösségi érzületek kifejezésére alkalmas. Arany balladájával születik meg azután a tárgy klasszikus tökéletességű feldolgozása, immár módosult jelentéssel, a 49-es megtorlásra vonatkoztatva. A ballada sejtelmesebb, burkoltabb műalkata teszi lehetővé a téma árnyalt, általánosított, lírailag is feldúsított, bár visszafogott kibontását:

Rossz időket érünk,  
Rossz csillagok járnak:  
Isten óvja nagy csapástól  
Mi magyar hazánkat! –

A sok kínálkozó példa közül hadd utaljunk egy másik, igen jellemző műfaji „áttűnés”-re. A *Magyarország 1514-ben* emlékezetes jelenete a regény elején a főnemesi fennhéjázással gúnyoló arisztokrata ifjaknak és Dózsának az ellentéte. A népi erőnek, valamint az elpuhult és felelőtlen felsőbb rétegeknek ez a szembeállítását visszatér a *Toldi estéjé*-ben, megint csak megváltozott hangsúllyal. Eötvösnél a társadalmi feszültség a meghatározó. Aranynál a líraiságot fokozza a nemzedéki ellentét, s az idegenmajmoló, hivatásukra alkalmatlan, a nemzeti hagyományokat lebecsülő udvaroncoknak és a legfőbb értékhordozó öreg Toldinak áthidalhatatlan s ez utóbbi pusztulásához vezető konfliktusa.

#### 4. A regényegész viszonya a diakrón műfaji „sor”-okhoz

Az egyre több műfajt és alműfajt, műfaji átmenetet felmutató magyar epika a század középső harmadában sajátos munkamegosztásra is képes immár. Nem műfajok, s nem is egyes írók, időnként egy-egy mű is egyik vagy másik elemével hol ilyen, hol olyan funkciót tölt be az emancipálódó irodalom szükségleteinek megfelelően. (Ilyesmire, természetesen, csak többarcú, művészileg és gondolatilag összetett műalkotások képesek.)

Gyergyai Albert fentebb idézett operapárhuzamánál nem utal erre, de tagadhatatlan, hogy az összetett-összevont műfajnak számító operával való összehasonlítás már magában foglalja a sokféle arculat, a többfelé kapcsolódás lehetőségét. *A karthausi* a magyar regényfejlődés több diakrón vonulatának tagja. Nemcsak a magyar szentimentális regény végpontja, s nem is csak a Musset-, Chateaubriand-típusú romantikus regény leginkább komplex példánya, hanem az első nagyigényű lélektani regényünk, valamint az első gondolati általánosítást és kitekintést tartalmazó társadalmelemző mű, s ezen túl *A Bélteky-ház*-tól számítható reformkori irányregénynek is kiemelkedő darabja. Arról ezúttal nem is szólva, hogy váltakozó nézőpontjával, az elbeszélésmód ismételt felcserélésével (napló, önéletrajz) sajátos szemléleti, elbeszéléstechnikai gazdagságot is nyújt.

*A falu jegyzője*, melyet főleg irányregénynek könyveltek el, s társadalomkritikai tendenciájában látták (természetesen, nem alaptalanul) fontosságát, szintén felmutatja e műfaji keveredés némely tüneteit. A bűnügyi szál jól megfér az esszé-jelleggel: „a zsidó emancipációról írt tanulmányának nyomai kimutathatók az üveges zsidó alakjában, a börtönügyről írtak nyomai a megyei börtönök rajzában.”<sup>10</sup> A politikai elvek a cselekmény bonyodalmaival, az esszészzerű betétek a társadalmi körképpel alkotnak egységet.

*A Magyarország 1514-ben* is több diakrón sor tagja. Elsősorban is az ekkor már tíz esztendeje sikeres történelmi regény csúcspontja. De ugyanennyi okkal nevezhető esszéregénynek is, hiszen valóban

szokatlanul sok benne a reflexív elem, s a gondolatiság inkább függ össze az eseményekkel, mint *A karthausi*-ban. Inkább érdekességként említhető meg a regény problematikájához nem szervesen tartozó, valószínűleg irodalmi hatást tükröző motívum: Bebek Katalin és Ollósi szerepeltetésével a humoros zsánerrajz is részeseül az epikus összképből.

A *nővérek* (kissé bizarr módon) két meglehetősen ellentétes, vagy legalábbis egymástól távoleső, a magyar epikában vezérszerephez egyként nem jutó műfaji változathoz is sorolható. Bizonyos részei a szalonregény, mások a didaktikus népiesség közelébe viszik. E kettősség hitelesen adja vissza a szembeállított két életterületet, ámde a két alműfaj és a kétféle beszédmód oly távol esik egymástól, hogy *A nővérek* irányregény mivoltában is némileg szervesetlennek mutatkozik.

E regények, ha tisztább változatai lennének a történelmi, a szalon-, a lélekelemző stb. regénynek, aligha tudnák visszaadni az 1840-50-es évek azon nagy szellemi, nemzeti, erkölcsi erőfeszítéseit, amelyekben szétválaszthatatlanul bonyolódnak össze történelmi és szociális, lélektani és filozófiai dilemmák, s amelyek a szivárvány egymásba áttűnő színeihez hasonlóan adják vissza az emancipálódó nemzet identitáskeresését, s ezen identitás fokozatos megtalálását annak mértékében, ahogy az irodalmi tudat éppen e művek sokarcúsága révén felismeri és megismeri a nemzet múltját és jelenét, értékeit és lehetőségeit, tájait és embertípusait, hasonlóságát és eltéréseit más nemzetektől és népsorsoktól.

Jókainál ez a kevertség kezdettől megvan. A *Hétköznapiok*-tól fogva egyazon művön belül keveredik a zsánerszerű életkép s a franciás romantikától örökölt izgalom-, sőt borzalom-hajszolás. Kedvelt romantikus, illetve eredendően népmesei akadályversenyszerű, izgalomfokozó cselekményépítéséről még *Az új földesúrban*, ebben a túlzásoktól leginkább mentes, leginkább a hétköznapiság szférájában mozgó regényében sem tud lemondani: az árvíz idején Ankerschmidtnek és Aladárnak mindig újabb és újabb nehézségeken kell úrrá lenniük ahhoz, hogy eljuthassanak a fenyegetett kastélyhoz.

Kemény egészen más módon ötvözi korának regényírói eljárásait. *A Ködképek a kedély láthatárán* vadromantikus szalonregény, s emellett máig az egyik legátgondoltabb társadalombölcseleti

regényünk. A *Férj és nő* esetében, mint Barta János több ízben rámutatott, a cselekmény előrehaladásával megy át a szalonregény „sorsregény”-be. Történelmi regényei a leginkább egyneműek, olyannyira, hogy (Eötvössel ellentétben) ezekben a pszichológiai és a történelemfilozófiai mondandó nem fogalmilag van adva, tehát nem beszélhetünk Eötvös módján gondolati regényről, hanem politikai események és emberi sorsok, jellemek alakját öltik. Hogy milyen általános a humoros zsáneralakok divatja, arra mi sem jellemzőbb, mint hogy Kemény (igaz, periferikusan) is szerepet szán az ilyesfajta motívumoknak nemcsak az *Özvegy és leányá*-ban (Zakariás, Csulai), de a *Zord idő*-ben is (Deák-testvérek).

A művek összetettsége, sokarcúsága tehát részben azzal magyarázható, hogy a magyar regénynek két évtized áll rendelkezésére (az 1836-os *Abafi*-tól az 1857-es *Egy régi udvarház utolsó gazdájá*-ig) ahhoz, hogy csaknem félszázados lemaradását behozva a legkorszerűbbnek, leginkább polgárinak vélt műfaj sok-sok változatának kimunkálásával, több műfaji változat tartós, párhuzamos egymás mellett létezésével, s ily módon az epikus kifejezés differenciálódásával olyan stádiumba jusson el, amely a nemzeti múlt és jelen sokarcú bemutatásával elősegítheti a polgári, modern nemzeté váló magyarság identifikációját.

Ez a „sietség” azon is meglátszik, hogy bár Jósika Miklóst a Walter Scott-féle történelmi regény meghonosítójaként tartjuk számon, ráérez egy másik, a differenciált regényirodalom számára elengedhetetlen prózaváltozat szükségességére, s egy (hagyományosan realistának mondott) másik műfaji vonulat kezdeményezésében is részt vállal. „Egyszerű, a mindennapi életből vett történet gördül itt le az olvasó előtt. Nincs egy szó mondva, mely ne mondatott, egy személy előállítva, ki nem élt... E lapok szerzője feltette magában ezúttal a költészet minden segédeszközéről lemondani s az életet a maga meztelenségében festeni” – vallja *Az élet útjai* című regénye előszavában. S ugyanő nemcsak az első szorosabban vett „város-elemző” regény szerzője (*Egy kétemeletes ház Pesten*), hanem *Az Isten újja* című regényében egy kommunisztikus, utópista közösséget is leír jóval Madách Falansztere előtt.

Kuthy Lajos a *Hazai rejtelmek*-kel (1847) nem egyszerűen az elsöprő népszerűségű sue-i vadromantikát utánozza, hanem az Alföldön játszódó jeleneteit egyfajta realista ambíció is vezérli.

Magának a *Les Mysteres de Paris*-nak (1843) is – ismeretes módon – erőteljes társadalomkritikai célzata volt, részben az utópista szocialisták eszmei befolyása alatt, s ebből Nagy Ignác *Magyar tithok*-jának (1845) életképsorozata is örökölt valamennyit. Tehát alighogy megszületik a modern értelemben vett magyar regény, máris differenciálódás megy végbe gyorsan szaporodó művelői körében, úgy azonban, hogy nem a szerzők távolodnak el egymástól, hanem egyazon szerző regényei között, sőt egy-egy regényen belül történik meg a műfaji szétválás-szétágazás.

Jósika, Kuthy, Nagy Ignác kísérletei annál is becsesebbek, mivel szinte mohó felfedező kedvük nyomán sem támad igazán divatja a társadalmelemző regénynek, különösen nem romantikus banalitások nélküli változatának. A balzaci módszerhez legközelebb, meglehetősen későn, Bródy jut el, bár ő Zolát deklarálja mesterének. *Az ezüst hecske* és *A nap lovagja* azonban kevéssé követi a kísérleti regény dogmáit. Igaz, már Kemény sokat tanul Balzactól, de elválasztja tőle élményköre és emberszemlélete. A sokak (pl. Sőtér) által flaubert-inek, turgenyevinek nevezett realizmusra viszont hiába talál rá szinte ösztönösen Gyulai, ezzel betetőzve és sokáig meg nem haladott végpontjához víve az *Abafi*-tól számítható fejlődést, az *Egy régi udvarház utolsó gazdája* jó félszázadig folytatás nélküli, azaz nem vált műfaji sor kiinduló pontjává.

## 5. Az affirmatív beszédmód ironikus megkérdőjelezése mint az epikai differenciálódás egyik lehetősége

E húszéves periódus érdekessége, hogy a regényváltozatok lázas asszimilálása során igen előremutató formák is megjelennek prózánkban, úgy azonban, hogy jelentőségüket senki nem fedezi fel, tulajdonképpen máig. Olyan epikai kísérletekre gondolunk, melyeket túlzott nagyvonalúsággal a romantikus ironia körébe szokás vonni, holott előzményeik és XX. századi utóéletük folytán több figyelmet érdemelnének.

Ismeretes, hogy az ún. antiműfajok igazán vezető szerephez az európai irodalmak történetében a XX. század derekán jutottak. Valójában azonban több száz éves, kevéssé észrevett, kevéssé felfedezett fejlődésvonulatról van szó. Arról az epikatípusról, melyben kezdettől megvolt a parodikus kifordítás szándéka, s amely az irodalmiasság hangsúlyozásával, az irodalmi formákkal úzótt játékkal magát az irodalmias megszólalásmódot tette problematikussá.

Ezek az antiműfajok roppant fontos szerepet játszanak egy-egy műfaj vagy hangnem státuszának megváltozásában: *A helység kalapácsa* után például nagymértékben rendeződnek át a stiláris lehetőségek a romantikus pátosz és eposziság rovására. Rabelais után<sup>11</sup> Sterne és Byron mennek legmesszebbre abban a törekvésben, hogy ne csak a világot mutassák be, hanem annak bemutathatóságával kapcsolatos fenntartásaikat is. Ne csak eseményeket ábrázoljanak, hanem ezt állandóan reflexiókkal kísérjék, a beleélő olvasást megakadályozandó szüntelenül arra figyelmeztetve, hogy a mű szövege egyrészt a külvilágra, másrészt viszont az írói alkotásmódra vonatkoztatandó.

Színnyei ilyen tendenciáról, módszerről, epikai vonulatról, természetesen, összefüggő indoklással nem beszél, hiszen eme változat első precíz leírása (tudtunkkal) Jurij Lotmantól való<sup>12</sup>, s fontossága is csak a XX. század második feléből visszakövetkeztetve nőtt meg, ám magának a jelenségnek, illetve közvetlen világirodalmi előzményeinek leírásával nem marad adós.<sup>13</sup> Szerinte Sterne *Tristram Shandy*-jének humoros szójátékai, laza kompozíciója, lírai kitérői élnek tovább a német irodalomban Jean Paul improvizálást mímelő, szeszélyes nyelvében, tréfás hasonlataiban. A nálunk népszerűvé váló Saphir jellegzetes, csípős humora Jean Paul (s némileg Heine) hatását mutatja.

Ez a hozzánk német közvetítéssel elérkező modor jelentkezik például Fogarasi János humoros novelláiban. *Fáj a szívem* című, 1830-ban írt művét éppúgy „román plánum nélkül”-nek nevezi, amiképpen Byron hangoztatja rögtönző előadásmódját, s amit majd a *Bolond Istók*-ban Arany János követ. Fogarasinál az Ossián-paródia, a cselekmény befejezetlenségével való játék a komikus eposzi hagyománnyal s a későbbi verses regény módszerével is rokonságot tart éppúgy, mint Munkácsy János humoros, szán-

dékoltan „fecsegő” modora, első személyes előlépései. Munkácsy *Mézesetek vagy egy ifjú házas öreg gondolatai a múlt időről* (1837) című elbeszélése még azzal az elidegenítő ötlettel is él, ami valóban Sterne-re (sőt a posztmodernre) emlékeztet, hogy a már-már fokozhatatlan vegyesség benyomásának felkeltése érdekében úgy tesz, mintha, míg (művének írását félbeszakítva) Bajza esztétikai értekezését olvasta, addig a szedő Landerer naptárából nyomtatott volna bele néhány lapot a szövegébe. Az irodalmi utalás, ironikus célzattal, Frankenburg Adolfnál is megvan, amikor novelláiba ilyen mondatokat sző: „egy gyenge szellőcske, oly gyenge és kímélő, mint Bajza leckéi”; vagy „Leszállott, mint a hanyatló nap, vagy mint Bajza Aurorája.”

Szinnyei szerint ez a másodvonalbeli írók által képviselt irány idegen maradt a magyar lélektől. Ez annyiban igaz, hogy a kritika (pl. Toldy) elutasítóan fogadta, annyiban viszont nem, hogy a verses regény (*Bolond Istók, A délibábok hőse*) éppen a byroni megszólalásmód miatt tud igazán újat hozni.<sup>14</sup> A Jean Paul-, Saphir-féle irány követője a 40-es években Bernáth Gáspár (szeszélyes, szubjektív előadás, szerkezet nélküli spontán csevegés, bizarr szóösszetételek és hasonlatok), aki mindennek páratlanul magyaros (annyira alföldi, hogy időnként valóban provinciális) jelleget kölcsönöz, majd Beöthy László. (Vele egy későbbi fejezet külön foglalkozik.) E sajátos s egészében a hagyományos közlésmóddal szembe forduló tendencia nyilatkozik meg Nagy Ignác *Magyar titkok*-jában, mely szintén sok reflexiót tartalmaz, s egyes részei a francia romantika paródiái. (Róla, illetve Kuthyról is részletesebben szólunk még.) Talán éppen Nagy Ignác nyomán a kor prózaírói közül sokan élnek ilyesfajta eszközökkel (Lauka Gusztáv, Pákh Albert), úgyhogy ennek hatása valószínűsíthető Petőfi, Arany komikus eposzaira.

Nem főárama ez a magyar epikának, hiszen a világirodalomban is előbb (Sterne, Byron), illetve csak a XX. században, főképpen a posztmodernben válik meghatározóvá. Egy-egy ponton mégis kimutatható, hogy a valóságillúzió felkeltése helyett egy irodalmi utalásrendszer részesül előnyben. Igaz, szórványosan, de megvan ez Jókainál is: „Nagy tévedés és százados félreértés gyászos jelensége azon sajnálatra méltó körülmény, miszerint a regényírók a legújabb időkig azon balfelfogásban voltak, hogy a doctor jurisokat

nem lehet szerelmes szerepben applikálni. E nézet amennyire ellene küzd a kor szabadelvű irányának, annál is inkább megcáfoltatik az empíria konkrét felfedezései által.” *Az új földesúr* eme passzusa a regénysablonokat éppúgy neveltségessé teszi, mint a szabadelvűség szüntelen hangoztatását, s *Grisákot* éppúgy, mint az „empíria konkrét felfedezései”-t, miközben tréfásan enged bepillantást az írói alkotás dilemmáiba.

A romantikus cselekményszövés direkt példája (ugyancsak *Az új földesúr*-ban) az ál-Petőfi szájába adott hátborzongató történet: kiásta magát a sírból, s egy patak földalatti útját követve menekült meg. Finomabb (talán nem is tudatos) parodikus allúzió *A kőszívű ember fiai*-ban Tallérossy Zebulon hányattatásainak leírása. A kalandregény sémáját követi Zebulon bujkálása: Mindenváró Ádámnál Szalmással kölcsönösen megrémülnek egymástól. Mindkettő azt hiszi, hogy az ő elfogása végett van ott a másik. Az erdőben véletlenül megint összeakadnak, s újra halálosan megijednek egymástól, ami mintha Richárdék szökésének volna vulgáris-komikus megismétlése.

Ebbe az irányba mutatnak Jókai sok helyütt előforduló ön-ironikus, csevegésszerűen közvetlen kiszólásai éppúgy, mint az egész életművét behálózó stílusviccek és parodikus játékok. A *Rab Ráby*-ban például a fejezetek előzetes tartalmi összefoglalása régies nyelven és helyesírással szintén humoros célzatú, akárcsak az idegen szavak használata és a rokokó udvarlás kicsúfolása Lievenkopp Fruzsínának szóló levelében: „A múlt héten Petray Judlium úrral (aki egy charmant enfant) cavalierement amusiroztuk magunkat Fortuna festett lapjai mellett, mely alkalommal a keréken táncoló istenasszony irántam extremement disgracieuse produkálta magát, úgy hogy én húsz arannyal a Judlium úrnak obligoban maradtam.” Jókai tehát általában valóságnak kívánja feltüntetni az elmondottakat, időnként azonban játékosan kezeli az irodalmi megformáltságot.

Természetesen, sokaknál fordul elő a korban az irodalmi formával űzött játék, akkoriban is jelentéktelennek számító írónknál is. Balázs Sándor *Hűség a halotthoz* című elbeszélése (a *Hölgyfutár*-ban jelent meg 1852-ben) egy kedvesét sirató hölgy temetői monológjaként indul, mígnem megtudjuk a szerzőtől, hogy egy bukott dráma részletével ismerkedtünk meg.<sup>15</sup> Hasonló parodikus jelentés-

árnyalata van Keménynél az *Özvegy és leánya* III. része 9. fejezetének: Naprádiné felzaklatott képzelete vadromantikus történetbe vetíti ki vágyait.

Nemcsak a kételytelen állítások hangneme, hanem az írói szerep is problematikussá válik, ugyanakkor a gúny a hasonlatokba vont jelenségekkel kapcsolatos pátoszt is lehetetleníti. Amikor Obernyik Károly *Az anticipált férj* című novellájában azt írja, hogy „a falu házai összevissza álltak, mint a nemzetőrök”, vagy amikor Vas Gereben *Falusi képek ráma nélkül* című írásában az áll, hogy Nyuli uram nagy hasával „mindig kiesett a glédából, mint a Vojvodina Magyarországból”, akkor nemcsak a különböző képzetkörből hasonlatba emelt elemek inkongruenciája kelt nevetséges hatást, hanem bizonyos politikai, esetleg publicisztikai közhelyek is a szöveg idézési körébe kerülnek.

Ezekben az esetekben maga a nyelv válik főszereplővé, a nyelv többértelműsége, illetve megbízhatatlansága. Sok hazafias frázissal szemben kelt kételyeket például Kovács Pál szövicse az *Untauglich* című elbeszélésben. Hőse korábban honvédnek állt, s így érte meg a bukást. „Világosnál felvilágosították őt is, mint más sok ezreket a dolgok valódi állásáról, s a szemkápráztató, de elérhetetlen szivárvány feloszlott a sötét felhők homályos ködében.”<sup>16</sup> (A novella a *Hölgyfutár*-ban jelent meg 1850 elején, tehát – ha Arany olvasta – inspirálhatta *A gyermek és a szivárvány-t*.)

Ez a „többszintes humor” – természetesen – nemcsak műalkotásokban, hanem egyéb nyilatkozatokban is jellemző lehet. Nagy Ignác a *Hölgyfutár* 1850. január 18-i számában (tehát néhány hónappal a világosi fegyverletétel után, azaz a megtorlások közvetlen időbeli szomszédságában) tette a következő, sokszor idézett nyilatkozatot: „ugyanazon a napon 19 évig viselt régi hivatalomat s új esernyőmet egyszerre elvesztettem.”<sup>17</sup> Ámde a keserű tréfa háttérében ugyanaz a tohertetlen kétségbeesés munkál, mint *A nagyidai cigányok*-ban.

A mindennapi élet akasztófahumorától terjed ez a nyelvi magatartás egészen addig az írói attitűdig (s erre igazán nívós és összefüggő példát a verses regényekben találunk), amely már általában is felülvizsgálandónak véli nyelvi eszköztárát. Elvesztvén a világ áttekinthetőségének és egyértelmű befolyásolhatóságának bizonyosságát, magának a nyelvnek a kérdésessége kerül előtérbe.

Ezt a korai (bármily anakronisztikusnak tűnhet is fel, mégis ez a terminus kívánkozik ide) „nyelvkritikai” magatartást tükrözik bizonyos abszurd ötletek.

Még az Arany–Gyulai-kör egyik legszolidabb tagja, Lévay József is oly mértékig tudja kívülről szemlélni az írói eljárásokat, magát az alkotásfolyamatot, hogy 1850 elején (tehát éppen a *Bolond Istók* I. énekének írásával azonos időpontban) írt novellájának, *A fogadott fiú*-nak a közepe táján üresen hagy egy kis helyet: „E kis üres helyre képzeljék olvasóim három hónapi ugrását az időnek, s iszonyú baklövését a megveszett sorsnak.”<sup>18</sup> (Tudni kell ehhez, hogy Csizséri Guszti „víg élete” addig tart Debrecenben, amíg a minisztérium tisztviselőjeként él ott, a szabadságharc bukása után odavetődő Gusztit már egészen másképp fogadják, a „kis üres hely” tehát az 1849 tavasza és késő ősze közti időszakot takarja.)

A Jean Paulhoz és Saphirhoz, s rajtuk keresztül Byronhoz, illetve Sterne-höz kapcsolódó speciális írásmód nem más, mint az irodalmias beszédmód hagyományának tüntető figyelmen kívül hagyása, szembe fordulás az elbeszélés konvencióival. Ez pedig a korban szokásos megformálás szüntelen megkérdőjelezését jelenti.<sup>19</sup> A műalkotás műalkotás volta az ironikus beállítás révén válik nyilvánvalóvá, ami egyet jelenthet az író számára az elbeszélés autentikusságának a kétségbevonásával.

Ilyen jelenségek szórványosan előfordulnak a romantikus alapjellegű prózában is, humoros célzat nélkül, inkább szövegek, beszédmódok relativizáló szembeállításában. Gyulai *A vén színész*-ének Dávidja, például, nemcsak spontán monológot mond a csárdában öt hallgatóknak, hanem egy sajátos „életrajz”-ot is felolvas, amely meghatározott viszonyba kerül mostani önkomentárjaival, s jellemzi egyfelől valóságos, másfelől egy irodalmi megformáláson már átment önszemléletét. A *Ködképek a kedély láthatárán*-ban ugyanígy vonatkoznak egymásra a különböző történetek, s azok elbeszélésmódja, valamint komolyan vehetősége, illetve egymással kontrasztba kerülő minőségei.

## 6. Műfaji hierarchia és szemléleti sokféleség

Az 1830-as években meginduló, s a 40–50-es évekre váratlanul gazdag színrépet mutató magyar regényirodalom a külföldi minták követésével, s az azoktól való eltérés révén nemcsak önálló arculatú regényvonulatokat produkált, hanem nagymértékben járult hozzá az éppen ebben a negyedszázadban első ízben regényolvasóvá váló közönség differenciált identitástudatához. A különböző műfaji minták egymásba való átmenetei olyan sokféle tematikai és gondolati, nyelvi-stiláris változathoz segítettek hozzá, hogy regényirodalmunk egésze szinte hézagmentesen tudta visszaadni a kortársi társadalom önszemléletének tagoltságát, a műtszemlélet sokféleségét, s a nemzet előtt álló feladatok rangsorát.

A reprezentatív regények kivételes sokarcúsága azt is lehetővé tette, hogy az európai prózaepikától számítható több száz éves fáziskésést csaknem behozva az 1840–50-es évekre széles körű epikus univerzum állhasson a nemzet öntükröztetésének szolgálatában. Igaz, éppen a realista, tehát a legidősebb változat csaknem hiányzik. Az *Egy régi udvarház utolsó gazdájá*-t leszámítva tiszta realista remekművek nincsenek. Figyelembe veendő azonban, hogy a realizmus vezető irodalmakban is ekkor alakul ki. Stendhal, Gogol érett realizmusához képest Balzac vagy Dickens regényeit is át-meg átszövik romantikus motívumok, s az orosz realizmus összefüggő vonulata is inkább csak az 50-es évek végétől számítható.

Ugyanakkor a Sterne nevéhez kapcsolható tendencia is megjelenik, ami a nemzeti identifikáció szempontjából kiváltképpen jelentős, hiszen az irodalmi tudat olyan kitágításához járul hozzá, amely már önkritikus, önironikus, tehát árnyaltabb nemzeti önszemlélet biztosítója. Valószínűleg a tehetségek méretén múltott, hogy (Jókai szórványos hasonló improvizálásait leszámítva) ebből a szempontból az igazi áttörést *A délibábok hőse* jelenti. S bár nem feltétlenül vagyunk meggyőződve arról, hogy az afirmatív magatartás kevesebb művészi lehetőséget engedne meg<sup>20</sup>, tagadhatatlan, hogy az egynemű és romantikusan patetikus reformkori beszédmódhoz képest olyan nyelvi kontraszt jelenik meg ezáltal, amely irodalmunk további nagykorúsodásának lehetett volna feltétele.

Eme irodalmi feltételezettséget és öniróniát sugalmazó diskurzusnak az a jótékony szerepe lehetett volna meg, hogy a romantikus próza ellensúlyát képezve racionálisabb és tárgyilagosabb nemzeti önszemlélethez vezessen el. Ahogy azonban a *Bolond Istók* és *A délibábok hőse* visszhangtalan maradt, ugyanúgy az epikus magatartás differenciálódásához elvívó sterne-i modor produktív elterjedése sem következett be.

Regényirodalmunk tehát kiszélesedett, de a nemzeti újjászületés, illetve 1849 után az elnyomatás légköre, valamint kiemelkedő prózaíróink alkati-ízlésbeli kötődése nem tette lehetővé, hogy az egymással szembekerülő, egymást kiegészítő epikai törekvések ideális egyensúlyba kerüljenek. Erre legtöbb esély még így is a 40–50-es években látszott lenni. E korszakot tehát azért is tekinthetjük a magyar regény virágkorának, mert a megszületés, a kibontakozás és a differenciálódás majdnem egybeeső fázisa nemcsak máig érdekes prózaírói életművek gazdagságát teremtette meg, hanem magában foglalta egy, a később kialakulónál sokarcúbb, és differenciáltabb epikus skála létrejöttének a lehetőségét.

X.  
A POSZTROMANTIKUS  
(KUTHY LAJOS-, NAGY IGNÁC-  
FÉLE) REGÉNY ÚJDONSÁGA,  
A XX. SZÁZAD MÁSODIK  
FELÉNEK JELENSÉGEI FELŐL  
SZEMLÉLVE

*1. Egy régi regénytípus újdonságai*

Az 1840-es évek magyar regényirodalmának a romantikus irónia táján értelmezett körébe utalt vonulatáról<sup>1</sup> meglehetősen keveset írtak, az elmúlt félszázadban pedig jóformán semmit. Újabban Wéber Antal mutatott rá, hogy e regénytípusnak, például Nagy Ignác *Magyar titkok*-jának fő értéke (s ezt irodalomtörténetírásunk alig érzékelt) humora, csevegő modora.<sup>2</sup> A kortársak nem láttak mást Kuthy nyelvében, mint szertelenséget, logikátlanságot, esetleges ötleteket.<sup>3</sup> A *Hazai rejtelmek*-ben már csak azért sem ismerhettek fel valamiféle új típust, de még új vegyüléket sem, mert sajátos, ironikus nyelvi humorát elfödte az olvasók és az ítések előtt az, hogy a cselekményt a Sue-t utánozó vadromantika uralta, ugyanolyan terjedelmes, esszéisztikus betétei voltak, mint Eötvösnek, s egész hazafias és szociális gondolatköre nagyon emlékeztetett Petőfire (és másokra).

Az a jellemzés, hogy a „kötelező formaságokon is túltevé magát, csakhogy egy szilánkot se legyen kénytelen elvetni azon eszmei

bizarrságokból, melyben gyönyörét lelte”, vagy az, hogy „elmés ötletek, körmönfont magyar szólásmódok szépítik műve szövegét”<sup>4</sup> nagyon sok kortárs íróról elmondható (Vas Gerebenről, Jókairól, Petőfiről), tehát nem ismerteti fel a Kuthyra, Nagy Ignácra speciálisan jellemző viszonyt a nyelvvel, az irodalmi műalkotással. A *hóhér kötele*-vel Petőfi egészen közel kerül hozzájuk, bár szerzői önreflexivitásra kevés tere nyílik, minthogy regényének szövegét túlnyomóan párbeszédék uralják.

Legáltalánosabban nem más ez, mint egy improvizáló, vagy inkább improvizálást tettető, újszerű viszony a nyelvhez. Ez a romantikán végighúzódo magatartásmód sokaknál felbukkan Puskindól Heinéig, s végső soron talán a romantikus spontanéitás-elv, természetesség-elv az, amire visszavezethető. E modor-változat nyilvánvalóan több szálon húzódo végig az európai irodalmakon, s indítéka esetenként más és más lehet. (Sterne esetében – például – a korai realista regényt, Fieldinget parodizáló „ellentechnikák” játsszák a fő szerepet.)

Természetesen meglepő (s talán felületcs) eljárás egy epikai variánst elsősorban „beszédszerúsége” révén határozni meg. A Kuthy-Nagy Ignác-féle regénytípus esetében meg kiváltképpen óvatlanságnak látszik a következő megállapítás alkalmazása (a regények művészi fogyatékoságai miatt): „Egy-egy irodalmi korszak új interakciói nem a strukturális devianciák, tehát nem az állapotszerű másság, hanem a nyelvi beszédhorizont változásai következtében inszceníroznak új viláértelmezési modelleket.”<sup>5</sup>

Viszont: ha a *Magyar titkok* (1844–45), *A hóhér kötele* (1846), a *Hazai rejtelmek* (1846–47), a *Szomorú napok* (1848–1856) nem tartoznak is múlt századi regényirodalmunk csúcsteljesítményei közé, azért még jelentékeny mértékben befolyásolják az epikus műfajok elrendeződését, s ezáltal az irodalomtörténeti korszak meghatározásánál feltétlenül számolnunk kell velük: „a létben való bennefoglaltság horizontjának változása alapvetően módosítja a dolgok rendjének művészi értelmezhetőségét. A nagy korszak irodalomtörténete tehát elsősorban az ilyen horizontváltások fel-derítésével írhatja le hitelesen az irodalomtörténeti folyamatokat.”<sup>6</sup>

## 2. *Eltérés az uralkodó beszédmódtól*

Azt a horizontváltást, amit ez a regénytípus jelent, szerzői nyilatkozatokkal, tudatos önkomentárokkal nem tudjuk bizonyítani. Az írói nézőpont megváltozásának azonban csalhatatlan jelei vannak: „néha órákig elnézi méla paripáját, mely stoice legel bundás társai közt.”<sup>7</sup> Akiről ezt olvassuk a *Hazai rejtelmek*-ben, arról nehéz volna feltételezni, hogy sokat tud a sztoicizmusról, tehát nyilvánvalóvá válik a hagyományos leírásból csúfot űző játék, azaz újfajta, ironikus horizont nyílik.

Nagy Ignác tréfája sem éri be a puszta mulattatással: „íme a német színház előtti tér is oly gyönyörű, mint volt. Kövezete valódi aristocrata szellemmel látszik bírni, mert annyi csakugyan bizonyos, hogy az egyenlőség onnan tökéletesen száműzetett.”<sup>8</sup> Itt sem egyszerűen az „egyenlőség” konkrét és elvont jelentése van szembeállítva, hanem e nyelvi játék révén a társadalmi, politikai közhelyek nevetségessé tétele történik meg újszerű módon. (Arany *Az elveszett alkotmány*-ban hasonló politikai csipkelődést sűrűn enged meg magának, egyszerre követve a komikus eposz parodikus hangvételét, s az általa ekkor már ismert Byron-féle *Don Juan* ironikus célzásait.)

Jókai alkalmaz talán legtöbb humorral ilyesfajta eljárásokat a *Szomorú napok*-ban: „A kutya megállt háromszegletű óla előtt, mit Kordé uram oda magyarázott, hogy a becsülettudó házigazda vendégét előre akarja bocsátani, mely ajánlatot ő érzékenyen elfogadva, bepréselé magát a szűk kutyaólbá, míg a künn szorult kutya elbámulva ült le háza nyílása előtt, nem foghatva föl, hogy mely jognál fogva bitorolja ez idegen vadállat az ő ősi telkét.”<sup>9</sup> Első renden a szerzői elbeszélésnek a részeg ember, illetve a kutya nézőpontjával való felcserélése humoros hatású, mindezt azonban megtétezi bizonyos korabeli közhelyek („ősi telek”) lealacsonyító kigúnyolása.

Több esetben is a reformkor hol patetikus, hol a felvilágosodástól örökölt racionalizmusával tüntető nyelvhasználata válik nevetségessé. A különféle „ál-okoskodások” a kauzális gondolkodás fonákját adják, akarva-akaratlan azzal az igénnyel, hogy az átlagos-

tradicionális észjárás sztereotípiáit leplezzék le: „A hajóhídon csak alig pislogott néhány lámpa, mert igen sötét volt, s ilyenkor rendszeren az utcán is kevesebb olaj szokott a lámpákban lenni; alkalmasint az emberi büszkeség némi lealázására, hogy tudni illik mindenki meggyőződjk, miképp a természet roppant ereje ellen nem küzdhet sikerrel a gyarló ember.”<sup>10</sup>

Sajátos változata ez a „fekete humor”-nak, ami látszólagos ellentmondásban van az affirmatív részekkel, például a *Hazai rejtelmek* XVII. fejezetével, amely esszészzerű betét a lencházakról, az ősiség törvényről a korabeli publicisztikával vagy országgyűlési felszólalásokkal egybehangzó módon. Eme disszonanciát annak is tulajdoníthatjuk, hogy míg az önironikus, játékos modor a későromantika (európai viszonyításban a posztromanticizmus) uralkodó hangneme, addig nálunk a közismert (bár nem túlságosan nagy mértékű) fáziskésés miatt eleven marad a nagyromantika lelkesült-állító hevületének hatása is. Ezzel magyarázható, hogy mind Kuthynál, mind Nagy Ignácnál rengeteg hazafias szólam, Kossuthot, Eötvöst, Széchenyit visszhangzó „irányeszme” szerepel, de jelen van az ennek ellenében ható önironikus hangsúlyok is: „Alább erős kőhídja hajolt át szép bástyaívekkel, melyet Kátay újnak nevezett, s mely valóban nem régi, de élei és párkánya telve csonkákkal, s dísztelen töréssel, hasonlítva a magyar törvényhez, mellyel ha egyszer megalkottaték, ki sem gondol, törve-rontva attól, ki hozzáfér.”<sup>11</sup>

Ennek a korban nem túlságosan elterjedt, önironikus nemzetsemléletnek van lírai-együttérző változata is: „Nem teheték tehát egyebet, hanem egyenesen az ismert általános magyar gyógyszerhez, a reményhez folyamodtam...”<sup>12</sup> Nem elsősorban a hamisnak bizonyult ideológiákból való kiábrándulásról van szó (mint a későromantikában, pl. Baudelaire-nél, vagy több mint száz évvel utóbb, a posztmodernben), hanem általános remény- és eszményvesztésről, célvesztésről, „nonteleologikusság”-ról: „oly neme a játéknak, melyet a magyarok Ringelspielnek neveznek; melyet mindazonáltal inkább politikai pályafutásnak kellene nevezni, mert a legkisebb gyermekek is magas paripára ülnek és ugyancsak forognak, anélkül, hogy valaha célt érhetnének.”<sup>13</sup> Igaz, Nagy Ignác mindig is hangsúlyozta, hogy nem kötődik politikai pártokhoz, bizonyos blazírt megjegyzései azonban nem pártok feletti pozícióra, inkább a „Minden hiába!” pesszimizmusára emlékeztetnek.

### 3. „Halmazszerűség” a kompozícióban – horizontváltás az írói szemléletben

A kétely és az önirónia nyelvi magatartása valamilyen mértékben a kompozíciót is meghatározza. A *Hazai rejtelmek* első tíz fejezete nem egyéb, mint csaknem cselekmény nélküli életkép-sorozat a Hortobágyról. Ezt a mozaikosságot összefüggésbe hozhatjuk a romantika laza komponáló elvével, de azzal a Sterne-i, byroni improvizációs technikával is, ami majd a posztmodernben kel új életre. A döntő mégis a magyar epika életkép hagyománya, ami Gvadányiig, sőt Gyöngyösiig vezethető vissza.

A szélsőséges (dumas-i, sue-i) romantika és az életképszerűség összefonódása nemcsak Kuthynál és Nagy Ignácnál van meg, hanem (közismert módon) ez határozza meg alapvetően a Jókai-regény alkatát, ami a magyar epika sajátos, sőt európai összehasonlításban egyedülálló képződményét jelenti. (Furcsa – e sorok írójának sem tere, sem felkészültsége e kérdés megválaszolására – hogy Dickens-nél is keveredik rémromantika és életkép, illetve zsánerszerűség, mégis markánsan üt el a végeredmény a Jókaiétól.)

A non-linearitás, természetesen, lehet a Sterne–Byron-féle epika-modell hatása, mely valóban újraéled a posztmodern dekonstrukciós impulzusának struktúramegszüntető technikáiban, de hasonló módon jelentékenynek mutatkozik e magyar regénytípus ösztönzői közül az európai romantikának az a törekvése, amely a klasszicista (lényegében a görög-római, arisztotelianus harmónia és szimmetria) elv ellenében hat. Ismeretes, hogy a romantika nemcsak kihívóan száll szembe ezzel a tradicionális szépségeszménnyel, hanem előszeretettel állítja figyelme középpontjába az ezen antik-klasszicista szépségideál körén kívül keletkezett műfajokat, például a középkori és „barbár” eredetű balladát. Az a „halmazszerű” elrendeződés minden esetre, mely a *Magyar titkok* és a *Hazai rejtelmek* sajátja, ebben a formában nem lesz jellemző Jókaira. (Sue hatását lehet felfedezni ebben is, akinél azonban a kalandregény tempója nem engedi meg az ilyen fokú töredezettséget.)

A laza szerkesztést (volt már róla szó) e regénytípus sajátos írói magatartásmódja is megszabja. Ezen elsősorban az értendő, hogy

az író, illetve a *Magyar titkok* első személyű elbeszélőjét saját reflexiói jobban érdeklik, mint a történet arányos és célszerű felépítése: „Nemcsak valamennyi toronyóra, hanem saját zsebórámon kívül még tulajdon gyomrom is jelenté, hogy az ebéd ideje annyira elérkezett már, mint a magyar politikusok virágzásának ideje, azaz: hogy már szinte múltó félben van. Ej, ej, csak veszem észre, mily pompás hasonlításra tettem véletlenül szert! Valóban, a politikusok népszerűsége éppen olyan, mint az étvágy: gyorsan és igen örvendetesen jó, s egyetlen silány gödölény, vagy tormás borjúfej ismét megszünteti azt. Csakhogy az étvágyat megsemmisítő borjúfej alatt sültet, a politikai alatt sületlen tetteket kell érteni.”<sup>14</sup>

Nyilvánvaló, hogy ez az írói magatartás a tréfás önreflexivitást, s nem a szigorú komponálást részesíti előnyben. (A posztmodern egyik alapvető eljárása is ez: humoros reflexiókkal akadályozni meg a beleélő olvasást, hangsúlyozni a szöveg „irodalmi szöveg” és nem valóságtükröztető voltát.) Különösen feltűnővé válik ez, ha a kitérés valóban személyesen érinti a szerzőt, mint az itt következő az újságírásból élő Nagy Ignácot: „Figaro itt, Figaro ott! Kire lehetne ezt inkább alkalmazni, mint a boldogtalan újságíróra! Ő mindenütt jelen van, s fogadni mernék, hogy a rendkívül szomorú Hamlet herceg boldogult atyjának szegény lelke is újdonságírói hivatalt viselt a túlvilágon, és azért volt mindenütt jelen...”<sup>15</sup>

Ez a vigyázatlanságot hangsúlyozó, csevegő hang alig különbözik Byron *Don Juan*-jának, Puskin *Anyegin*-jének, Arany *Bolond Istók*-jának fesztelenségétől. Nagy Ignác is alkalmaz közvetlenkedő közbevetéseket („Ha valaki talán ellentmondást látna ezen állításomban, annak megnyugtatóására azt válaszolom...”<sup>16</sup>), ami időnként az olvasóval való bizalmaskodásba megy át: „Ezer villám, most hasra estünk! Bocsánat, tulajdonképp csak én magam estem el, s bátor vagyok reményleni, hogy a szíves olvasó nem részesült e szerencsétlenségben.”<sup>17</sup>

Nagy Ignác elsősorban utánoz, amikor ilyen megoldásokhoz folyamodik, és aligha van tisztában azzal, hogy milyen epika-történeti hagyományokhoz csatlakozik. (Legalábbis tudatos választás nyomaira nem bukkantunk.) A *Magyar titkok* utószavában, melyben következő regényét ajánlja az olvasók figyelmébe, egyszerűen „víg modor” gyanánt definiálja önnön módszerét.

Ez a kötetlen modor időnként a szereplők beszédmódját is megszabja. Martinko András figyelt fel arra *A hóhér kötele* kapcsán, hogy a szerzőre jellemző kollokvialis beszédmód átterjed a hősök beszéltetésére is. Petőfi például sok töltelékszót ad a szereplők szájába: lássa, hisz, no stb. Tehát nem Juci beszél így – mutat rá Martinko – hanem Petőfi. Azaz: „nyelv és stílus nem a jellem, műveltség, társadalmi helyzet, hanem az írói viszonyulásból folyó alkalmi lírai szituáció függvénye.”<sup>18</sup>

Mindezek a jellemvonások a regények tágan értelmezett szubjektivitásához tartoznak, amit a *Don Juan*-ban, az *Anyegin*-ben az első személyű előlépések is hangsúlyoznak. Kuthynál az ilyen lírai kitérések néha alig különböztethetők meg az esszészerű, reflexív leágazásoktól: „E könyv folytatában alkalma lesz az olvasónak csikósinkról jobban meggyőződni, mégis sok felvárosi gyáva német magyar, félnék tőkés, bukott kalmár, üres kenyérevő vagy külföldhöz csatlakozott majom, ki egész életét fojtó legű utcán, s gaminok, zsebelők ólálkodása közt tölti el, undok megvetéssel, átkul, vagy gyermekijesztőleg nevezi a csikóst.”<sup>19</sup> Másik változat Kuthynál a lírai jellegű, valóban érzelemteli, szinte költeményszerű betét: „Szeretném vad pusztán látni a zsarnokot; hol egy vészrohám, éhes ragadozó vagy úszó lápsziget perc alatt eltemethet minden földi nagyságot.”<sup>20</sup>

Akad olyan lírai kitérő is a *Hazai rejtelmek*-ben, mely már-már szövegszerúségében is byroni: „Isten veled regék, s boldog egyszerűség pásztori hazája, utolsó vidéke megfogyott fajom közt az őserőnek! Emlémem a század kórzaja közt csendes képedhez visszatér, s lelkem örül, ha szűz kincseid láthatám...”<sup>21</sup> Nagy Ignácnál is tesz vallomást az ebeszélő, pl. a halálfélelemről (az I. kötet XII. fejezetében), de mivel itt egy fiktív alak, Bende mondja el a történetet, ez a szubjektivitásnak már közvetettebb megnyilatkozása. A *Szomorú napok* legsikerültebb részei közé tartozik az a visszaemlékezés, melynek során Jókai a kolerajárvány komáromi eseményeit idézi fel: „Emlékezem azon időkre; akkor talán még gyermek voltam (azért mondom talán, mert nem tudom egész bizonyossággal, hogy mikor öregedtem meg), nem sok osztályom volt a közös rémületből...”<sup>22</sup>

#### 4. „Ellentechnikák” a valóságillúzióval szemben

A személyes kitérések, természetesen, a beleélő olvasás, a valóságillúzió ellenében hatnak, hiszen maga az író is kívülről láttatja, műalkotásként kezeli elbeszélését, melyet időnként meg lehet szakítani szubjektív vallomások kedvéért. Petőfi humoros közbevetései is az illúziókeltő előadásmód lehetetlenné tételét szolgálják: „– Húzd rá cigány, hadd táncoljak! – mormogá, s elaludt. Cigányok nem is voltak jelen tulajdonképp.”<sup>23</sup> Van tehát valami mimezis-ellenes tendencia is ebben az epikaváltozatban, akárcsak Sterneben, a verses regényben, a posztmodernben.

A szerzőt a szokásosnál jobban érdekli a befogadó, inkább izgatja az olvasóban lejátszódó folyamat, s azon van, hogy műalkotásnak, s ne a valóság másának fogadtassék el műve. Voltaképpen ebben összegezhető eme különleges, legalábbis az 1840-es évek magyar irodalmában szokatlan epikaváltozat alaptörekvése, hogy ti. különböző ellentechnikákat alkalmaz, amelyek a hagyományos irodalmi eljárások megkérdőjelezésével a tradicionális olvasói beállítódást provokálják. Ez egyrészt a legnívósabb olvasói réteg újdonságigényét is kielégíti, másrészt a tömegolvasmánnyá válásnak sem akadály. Ezen az alapon is vonható párhuzam Byron (aki egyszerre belterjes és igen nagy olvasótáborra ható) és bizonyos posztmodern nagyságok (akik a popkultúrát az elitkultúrával ötvözik) között.

A kizökentő, a szöveg „irodalom” voltára utaló ellentechnikák egyike a különböző nyelvi szintekkel való játék: „nem az apa egyszerű szavait fogom alkalmazni, hanem oly öltözetben állítandom elő az eseményt, melyben tisztelt olvasóim díszes körében is botrány nélkül jelenhessék meg.”<sup>24</sup> A dolgot – eszerint – különbözőképpen lehet elmondani, s az eltérő regiszter az író választásának függvénye.

Nagy Ignác egy másik alkalommal a nyelvvel, a nyelvalkotással, a szóalkotással történő visszaéléssel foglalkozik (I. kötet XXIII. fejezet), ámde a jellemző *Nokok és nők* fejezetcím arra utal, hogy a valóságra vonatkoztatott nyelvi szint mellett a grammatikai tér, a szócsonkolás szférája is megjelenik. A tréfás szóalkotás maga

(Jókai a kutyát „ugatár”-nak nevezi<sup>25</sup>) a valóságillúzió helyett a nyelvi megalkotottságra tereli a figyelmet.

Természetesen: nem a nyelv világán túlmutatni nem akaró, nyelvi alapokra lebontott irodalom ez, mint a posztmodern bizonyos irányzatai. Viszont Sterne-höz, Byronhoz hasonlóan fellelhető itt a fikcionálás nyelvi alapú megtöbbszörözése. S amit elmondhatunk az *Anyegin*-ről vagy *A délibábok hősé*-ről, hogy ti. alkotásmódjuk nem elsősorban valóságkövető, hanem nyelvi vezérlésű, annak bizonyos, olykor kezdetleges jelei megvannak ebben a regény-típusban is. Legkitartóbban e lehetőséget Nagy Ignác használja ki a *Magyar titkok* II. kötetének *Bérkocsis és politika* című, XII. fejezetében, ahol is többjelentésű szavakkal játszva teremt mulatságos analógiákat.

A nyelvet eszköznek tekintő, valóságtükröztető irodalmi eljárásmódokkal szemben egyfajta verbális virtuózkodásra történik itt kísérlet. Sem Nagy Ignác, sem Kuthy, sem a pályakezdő Petőfi vagy Jókai nem volt ebből a szempontból oly fokig tudatos művész, hogy valamiféle szándékolt törekvést tulajdoníthatnánk nekik. Egyszerűen ismerték Byront, talán Sterne-t is, akik számára megszűnt a nyelv és valóság megfeleltetésének egyértelműsége. Ha a posztmodern elméletírók okkal beszélnek arról, hogy a művészi közvetítő közeg, a nyelv azért lép elő generáló elvvé, mert a valóság megbízhatatlanná vált<sup>26</sup>, úgy Sterne, Byron esetében is feltételezhetünk egy hasonló módon megrendült valóságtudatot.

A *Magyar titkok*-ban is elbizonytalanodik valóság és elbeszélés megfeleltetése, hiszen nem „elbeszélés”, hanem „elbeszélések” vannak: „Ha német bölcsészeti tankönyvet akarnék Hegel modorában írni...”<sup>27</sup> Sok esetben inkább valamiféle hányaveti relativizmusnak látszik mindez, mintsem a valóságtükröztetés nyelvi lehetőségei mérlegelésének.

## 5. A nyelv felértékelődése

A szójáték eleve ellentmond a valóságnak megfeleltethető stílus-szintnek, hiszen a szó hangtestével, jelentés nélküli oldalával történő kombinációkon alapul. A szójáték a humoros, fesztelen előadásmód velejárója Jókainál: „Egy nap Kordé uram szokatlanul leitta magát. Mikor azt mondom, hogy szokatlanul, az alatt azt értem, hogy szokása ellenére éjfélkor már azt sem tudta magáról, hogy fi-e vagy leány...”<sup>28</sup> Kuthy a szó darabokra bontását avatja a nyelvi komikum forrásává: „Nyolcszáz héttől huszonötig egy kóbor sváb művész romlandó sárházán szerepelt e kaput színpadon, s padon kívül, lévén egy személyben Hamlet-palást, pipaszőnyeg és medvetok. Későbbben ismét, nem ugyan szín, de sőt szintelen padra került, egy prágai zsidó...”<sup>29</sup>

Nem egyazon szó több jelentésével, hanem rokon értelmű szavak kombinációjával teremt többértelműséget Nagy Ignác: „folyvást koppasztja nagyrészben azokat, kik juhaik gyapját hozzák be Pestre, s most cserében saját aranygyapjukat hagyják tárcáikból kinyíratni.”<sup>30</sup> A „halad” ige kettős (konkrét és elvont) jelentését szembeállítva politikai analógiával él ugyancsak Nagy Ignác: „Két férfi haladt el mellettem. Első tekintetre is látám, hogy politikusok, mert mind a kettő egyszerre beszélt, s az egyik igen gyorsan ment, mi miatt többször megbotlott, míg a másik nagyon is lassan lépegetett, minek következtében mind a kettő mindig meglehetősen egymás mellett maradt. Az egyik tehát rohanva, s a másik fontolva haladó, gondolám magamban.”<sup>31</sup>

A szójátékok újra és újra tudatos, figyelmes olvasásra ösztönöznek, azaz kilendítenek a valóságillúzióból: „vannak ülnökök, kik egész életükben csak állottak, azaz: mindig állnokok voltak.”<sup>32</sup> Sok esetben politikai célzás rejlik a szó több jelentésének a váltogatásában: „Az Arany Sasban? Nem, mert annak két feje van, én pedig a sokfejűséget éppen úgy gyűlölöm, mint a fejtelenséget.”<sup>33</sup>

A stílusviccnek sokféle fajtája van, de mind a váratlanság varázsával hat. Ilyen az ál-ellentét: „Az ajtó megnyílt, s egy nem annyira szép, mint rendkívül vastag asszony lépett be.”<sup>34</sup> Ilyen az egyazon grammatikai pozícióba állított, de nevetséges hatást

keltően eltérő képzetek együtt szerepeltetése: „Az előszobában néhány nagy hazafinak aranyrámás arcképe és egy bodrozott fejű csinos inas által fogadtattam.”<sup>35</sup>; „A házasság szerencsés megkötése után az öreg gróftot három vagy négy év múlva az öröm és a köszvény csakhamar megölték.”<sup>36</sup>

Gyakran él Nagy Ignác a konkrét-elvont ellentétezés groteszk stílushatásával: „nagy kosarakkal, mikből sokszor csak egyetlen nagyon is szerény kenyérke kandikál ki, mint vitatási beszédek-ből a gondolat és a józanság.”<sup>37</sup> A komikus hatást, s az olvasó zavarodottságát fokozza az aktualitás: „A Széchenyi kert alig érdemli e nevet, mert oly ment az árnyéktól, mint annak hazafiúi jelleme, kinek nevét viseli...”<sup>38</sup> A komikum forrása az össze nem illés, az a sajátos okozati „ellentechnika”, mely a posztmodern prózának is kedvelt eljárása.<sup>39</sup>

Hasonló nyelvi játékok mindig valamiféle nyelven túli valóságra céloznak: „s itt-ott rátartással, fontolva lépeget egy-egy konzervatív golya.”<sup>40</sup> A felidézett látvány összefüggésbe hozása bizonyos politikai magatartással nemcsak csúfondáros és szemléletes, hanem olyan hatású is, hogy kételyeket ébresszen a nyelvi megformálás adekvát volta iránt: a „fontolva haladás” jelszava indokolt politikai józanságot takar, vagy csak „rátarti” lassúságot?

Hasonlóképpen nyelv és valóság megfeleltetésének, illetve megfeleltethetlenségének önironikus dilemmája bukkan fel a *Magyar titkok*-ban is: „íme hirdetve volt, hogy a nagy táncteremben nyilvános gyűlde, gyűlély, vagy a magyarok istene tudja, miféle szószörnyeteg című multság fog véghez menni?”<sup>41</sup> (Ismeretes módon reformkori irodalmunk ilyen irányú játékosságát indokolja a nem sokkal korábban lezajlott, sőt még le sem zárult nyelvújítás, „szógyártás”.)

A humoros hasonlat stílushatásában is megoszlik a figyelem a valóságra vonatkoztatottság és az irodalmi utalásosság között: „a hortobágyi csárda mint egy félemllett Ninive állt a szennyes tenger között. Az ó-testamentumi szennyvizen isten lelke járt, itt döglött marhák, kósza tutajok, cibált szénakazlak.”<sup>42</sup> A bibliai párhuzam nyilvánvalóan kétféle valóság és kétfajta stíluszint összevetésének groteszk voltát aknázza ki.

Nagy Ignác humoros analógiái inkább a publicisztika eljárásait teszik nevetségessé, például a politika és a részeg ember haladás-

módjának összevetésével: (ketten jönnek szembe az utcán) „Egy-mást azonban, amennyire csak lehet, híven támogaták, s valamint a véleményben különböző kettős követek egymás szavazatát megsemmisítik, úgy ők is mindig visszatolták egymást az utca ellenkező oldalára, s ennél fogva mindig az utca közepére jutottak, minek csak azon egy kellemetlen következménye volt, hogy eszerint igen lassan haladtak előre, amit hasonló körülmények közt másutt is igen sajnósan tapasztalhatni.”<sup>43</sup>

A humoros hasonlat gazdag, többszintű alkalmazásának példája: „E tömeg, a nagy tolongás miatt oly aprókat lépeget, mint a francia gránátosok az Ezred leánya című daljátékban, és mégis mennyi hódításokat tesz; pedig meg vagyok győződve, hogy ily haladás mellett a valódi francia gránátosok egyetlen deszkabódét sem foglaltak volna el Napoleon számára.”<sup>44</sup> Kijut itt a Donizetti-előadásnak (talán a szűk színpad miatt kellett olyan aprókat lépni a gránátosoknak), felmerül a színpadi és az igazi élet ellentéte, s a tolongó tömegben aprókat lépő járókelők mozgásának önmaguk által fel nem fedezett komikuma is egészen modernül hat. (A mozgás-gegnek a posztmodernben nő meg majd a szerepe.)

## 6. „Irodalmiasság”, allúzió, paródia

A nyelvnek nem alárendelt, nem eszköz-jellegű használata általában véve is jellemző a romantikára, Jókai tréfás körülírása azonban bizonyos komikus eposzi hagyományokra is emlékeztet, amennyiben a jelentéktelenséget fontoskodó túlbuzgalommal és indirekt úton írja le: „Ha kezei nem árulnák is el, miknek bötykei lemoshatatlanul be voltak balzsamozva szurokkal, a bőrkötény mellett feledett kármentő bizonyoságot tenne róla, hogy a kérdéses férfiú azon érdemes polgárok osztályához tartozik, akik az emberiséget tyúkszemekkel ellátják.”<sup>45</sup>

Úgyszintén a komikus eposz bizonyos elemei (ál-eufémizmus, nyelvi kevertség, tréfás körülírás) fedezhetők fel a *Hazai rejtelmek*-ben: „Utána a kis zabpusztító cipelte tout sans culotte, a tagba

szakadt vasas saraglyát.”<sup>46</sup> A parodikus, „rájátszásos” modor általában (ezúttal is) túlmutat önmagán: a fennköltség hamisságát, a retorika veszélyeit szuggerálja egy olyan korban, melyben mind a nemzeti, mind a szociális frázisok ellensúlyát csak a szkepszis, az objektivitás, az önkritika teremtheti meg.

Az ilyesfajta parodikus allúziók olykor szinte felfedezhetetlenek. (Horváth János vette észre, hogy *A karthausi* milyen kétértelmű módon hatott *A hóhér kötelé-re*<sup>47</sup>, a következő fejezetben pedig Beöthy László csaknem két évtizeddel későbbi regényét vetjük össze Eötvös regényével, analógiák és oppozíciók szerint.) Andorlaki bosszúszomjának leírása, a holttetem kiásása, s a regény további részletei is igazolják Horváth János azon megjegyzését, hogy *A hóhér kötele* jobb lenne paródiának.<sup>48</sup> Martinko András is rámutat, hogy Petőfinél „parodizáló, humoros funkciót kapnak azok a formai eljárások, amelyeket az író a regény más jellegű részeiben komoly igényvel kénytelen alkalmazni (választékosság, pátosz, bölcselkedő aforizmák stb.).”<sup>49</sup>

Ezzel analóg az a dilemma, ami Vajda János *Alfréd regénye* című verses regénye kapcsán merült fel, hogy ti. parodikus szándék vezérli-e a költőt végletes túlzásaiban. Tamás Attila a ponyvaromantikus kellékeket oly mulatságosnak véli, hogy velük kapcsolatban parodikus célzatra, a romantika önfelszámolására következett.<sup>50</sup> A romantika utániség, a posztromanticizmus a tárgyalt regények esetében is megmutatkozik a parodikus törekvésekben. Petőfinél egy csalhatatlan bizonyítéka van annak, hogy meghatározott szövegekre alludálnak a szereplő szavai: Ternyey azt mondja beszélgető partnerének, hogy „Könyvekből beszélsz, pajtás...”

Nagy Ignácnál annál gyakoribbak a paródiának minősíthető passzusok: „Ezen végső csapás megrepeszté szívemet, s első pillanatban elhatározám, hogy egyenesen a Dunába ugrom; ámde a sorsnak végzései titokteljesek, s kerekeit emberi kezek nem forgathatják! A Duna be volt fagyva, s gyilkos szándékomat nem teljesíthetém...”<sup>51</sup> Egy olyan szobalány mondja mindezeket, aki egy szintársulat tagja volt, okkal tételezhető fel hát, hogy fogalmazásmódja a romantikus fordulatokat neveteti ki. Hasonló módon egyértelmű a stílusparódia szándéka egy másik helyen: a hároméves, makrancos grófkisasszonnyal való bajlódásra vonatkozik a

patetikus kitörés: „Sors, iszonyú és borzasztó kegyetlenségű zsarnok sors...”<sup>52</sup>

Az ilyen és hasonló célzások nem pusztán a stílus élénkítői, hanem a szövegnek egy olyan új dimenzióját teremtik meg, amelyben az olvasó számára a más szövegekkel való kapcsolatteremtés lehetősége, sőt szükségessége merül fel. Van rá eset, hogy Nagy Ignác meg is nevezi a célba vett szöveget: „A történetet én is végig hallgatám, s így elmondhatom azt, habár nem is egészen Száli asszony szavaival, de minden esetre oly híven, miképp azt a tárgy fontossága érdemli, sőt igényli. Egyébiránt szabad legyen azt azon modorban előadnom, melyben a világhírű Sue *Vándor zsidó* című regényét írta, melyet a gazdag német irodalom húsz fordításban tömőget romlott gyomrába, melyre a szegény magyar irodalom nem szorult és amelyet bizonyosan meg sem fogna egészséges gyomrú olvasó közönsége emészteni.”<sup>53</sup>

A következő elbeszélés tehát nem a valóságra, hanem egy másik szövegre vonatkoztatandó, vagy legalábbis: arra is. Hasonló szándék teszi saját szerűvé a *Magyar titkok* II. kötetének IV. fejezetét (*Forró láz*), melyben az elbeszélő, Bende súlyos betegen álmodást lát, megjelenik neki az Idő emberré testesült alakja. Párbeszédük aktuális politikai célzásokkal van teletűzdelve, ennél fogva a korban divatos (illetve éppen az idézett rész tanúsága szerint már éppen divatjamúlttá váló) allegorikus megjelenítés paródiájaként olvasható. Az izgalmas, fordulatos cselekmény mellett második fő témává nő fel a valóság többféle interpretálhatóságával űzött játék, aminek alkalmanként paródia jellege van.

A III. kötet IX. fejezetének címe (*Ármány és gyöngesség*) a Schiller drámára alludál, s a torzított idézés a két cím s a kétfajta megjelenítés közti különbséget emeli ki. Az intertextuális mobilitás egyes példái a szintek változtatásával gazdagítják a szöveget: „Szeretem hinni, hogy szíves olvasóim, legalább a szép Eszter iránt sajnálkozásai érzelmet tápláltak részvevő keblökben, midőn befallattunk, s ezért megnyugtatójukra mindenek előtt e szót írom ide: megszabadultunk!”<sup>54</sup> E szövegrész mindenek előtt a romantikus feszültségteremtés karikírozása. Másodsorban az olvasóval kapcsolatot teremtő, a valóságillúziót csökkentő nézőpontváltás. Mindezen túl a *Szentivánéji álom* azon jelenetét is idézi, melyben a kézművesek színelőadása során Gyalu, az asztalos megnyugtatója

a közönség hölgytagjait, hogy ne rettegjenek, mert ő igazából nem oroszlan.<sup>55</sup>

Az irodalmi tradíció mint viszonyítási közeg, deklaráltan is benne van e regényekben: Petőfi hősének, Hiripi Gáspárnak Gvadányi a kedves írója, aki a *Hazai rejtelmek*-ben is szóba kerül: „Subája alatt fekete nyers juhbőrt viselt nyakában, mely lábainál fogva volt keresztül kötve. Ha mondom nyers, az nem teszi, hogy vér csepeg róla, hanem készíttetlen állapotában, mint nyúzaskor megszáradt, mint minden időn által pásztori divat volt, mint Gvadányi 1788-ban leírta, s mint az, eredeti juhászbojtároknál, korunkban látható”<sup>56</sup>

Olykor a szereplők is szóba hozzák az irodalmat, tehát tőlük sem idegen az irodalmi analógiák teremtette szövegelmélettudás: az ünnepelt énekesnő például így panaszkodik gyámtyjának írt levelében arra, hogy Szapáry Lajos szerelmével üldözi: „üldöz és fáraszt. Már valóságos rémem... Hugo Viktor jól ismerte az ily Claude Frollo-féle jellemeket.”<sup>57</sup> Nagy Ignácnak vígjátékaiban is feltűnően sok a színházi életre, a hírlapokra (többek között a *Jelenkor*-ra, saját lapjára) történő célzás.<sup>58</sup> Irodalmi példákra való hivatkozások a *Magyar titkok* elbeszélőjének megnyilatkozásait is átszövik: „Eddig Móricz ügyében csak bosszú és kalandvagy intézés lépteimet, most pedig érzem, hogy az elnyomott ártatlanság ügyvédévé lettem, s itt akaratlanul az Ördög naplója jutott eszembe, s félig-meddig Robin de Boisnak kezdém magam érezni, ki az özvegy és árva vagyonát visszaszerzi.”<sup>59</sup> Az olvasó beavatottságát tetelezi fel az író (s nem ok nélkül, hiszen Jósika valóban a legnépszerűbb magyar regényíró ezekben az években), amikor ilyesféle magyarázatokkal él: „Igen, embervadász, de nem oly veszélyes, mint az Utolsó Bátor embervadászai.”<sup>60</sup>

## 7. Elbeszélői önszemlélet

Az elbeszélői tudatosságnak még magasabb fokát jelenti a saját előadásra vonatkozó kommentár. (Byron *Don Juan*-jának kedvelt eljárására ismerhetünk rá ezúttal is.) Ez is kilendíti az olvasót a

beleélő pozícióból. Kuthy egy tölgyfát ír le: „törzse telve sebhe-lyekkel; ...cserepes gyökereiről leapadt a föld, s rohadó tövén, az ó hasadékat sárga taplós gombákkal fodrozta körül az aszkór. Egyetlen ifjú ág, gyér, de ép lombbal jelenté igényét további élethez; s oldalán dús repkény kúszott fel védelmül... Honom aristocratiája jutott eszembe. Lombja a népjogi törvényjavaslat; repkénye az ipar. Tán jó a hasonlat: ...tán nem jó!”<sup>61</sup>

Az ilyesfajta játékot megkettőzi Nagy Ignác azon fikciója, mely szerint nem ő, hanem Bende mondja el az eseményeket. Ezt hangsúlyozza már a regény elején a fiktív szerzőnek (Bendének) és az írónak (Nagy Ignácnak) a levélváltása. Erre a lehetőségre épül a fiktív szerzőnek a „regényi hősök”-től való elkülönítése: „Mivel nem regényi hős vagyok, hanem csak híven, s minden kendőzés nélkül mondom el mindazt, min életemben valóban keresztül mentem, tehát igen természetes, hogy a fönnebbi rendkívüli események sem valának képesek velem az ebéd idejét feledtetni, mire a regényi hősök rendszeren oly keveset gondolnak, mintha csupán a levegőből élnének.”<sup>62</sup> Összefonódik itt egy általános megfigyelés némi antiromantikus beállítódással, ami nem kerül éles ellentétbe a mű cselekményépítésének és emberszemléletének meghatározóan romantikus jellegével.

Az elbeszélés mikéntje, sőt maga az elbeszélhetőség is tréfás dilemma tárgyává válik, amikor az elbeszélő ügyvédhez fordul, hogy a szövevényes bűnügy rejtélyeit megoldják, mire az sajátos kérdéssel áll elő: „Mit méltóztatik ítélni, drámára vagy regényre lehetne-e ezen tárgyat nagyobb sikerrel felhasználni?”<sup>63</sup> Az is modern, sőt a posztmodernre emlékeztető játéknak mutatkozik, hogy a szerző a regény címét a második kötet derekán nagy buzgalommal értelmezni kezdi, majd a magyarázkodást lábjegyzetben folytatja.<sup>64</sup>

Az elbeszélésnek ez az önmagára reflektáltsága az, ami oly sok lehetőséget adna a tradicionális írói pozíció felszámolására. Íróink azonban legtöbb esetben úgy élnek ezzel, hogy alapvetően nem változik meg a fikcionalitás fokához fűződő viszonyuk, s nem konstruálnak egy olyasfajta, gondolatilag és művészileg is differenciáltabb epikai teret, aminek (Byron és Puskin nyomán) remekművű példája a *Bolond Istók* és *A délibábok hőse*.

Pedig Nagy Ignác szinte kifogyhatatlan az ötletekben. Még az

első kiadás illusztrációira is céloz a leírást mintegy félbeszakítva: „miképp azt az ide csatolt képecskén oly világosan láthatni, hogy alig szükséges bővebb magyarázgatással vesztegetnem a drága időt.”<sup>65</sup> Nem lebecsülendő nívója ez a korabeli epikának: a történet „könyv” mivoltát, fikció jellegét kiemelő „technikák” ugyanis differenciáltabbá teszik a modort. Meglehet, pusztán játék az Nagy Ignác részéről, hogy „Egy olvasó” aláírással lapalji megjegyzést fűz a főszöveghez, ámde mindenképpen megnő ezáltal az értelmezési lehetőségek száma, tudatosabb, intellektuálisabb elbeszélői magatartás közelébe kerülünk.

Jó példája lehet ennek a *Falu a fővárosban* fejezetcím önkomentárja: „A fönnebbi címben, első tekintetre alkalmasint sokan ellentmondást fognak látni, biztosíthatom azonban a kétkedőket, hogy ezen cím, s előadásom tartalma közt éppen nem lesz oly nagy ellentmondás, mint minő némely más címek és tartalmuk, vagyis viselőik közt a mai világban, gyakran uralkodni szokott.”<sup>66</sup> Lát-szólag csak cím (kettős értelemben) és tartalom viszonyáról van szó, valójában sok mindent megtudunk a feltételezett olvasó elképzelt véleményéről, a közlétről, az író mindezekhez fűződő viszonyáról stb. A szövegnek ez a többszörös viszonyítottsága sajátos gazdagodást ígér még akkor is, ha az önállósult intertextuális diskurzus nem válik uralkodóvá a szöveg összes „irodalmiasító” technikája ellenére sem.

Az ötletszerűen felbukkanó idézetek ugyanis nem egyértelműen tudatos szövegkombináció eredményei. Nem olyan könnyű eldönteni, hogy szándékosan idézi-e Kölcseyt az egyik szereplő a *Hazai rejtelmek*-ben: „én ne bírnék, ne akarnék-e versenyezni egy fajvértelen napszámos olással, kinek minden érdeme egy berovátkolt kődarab?”<sup>67</sup> A szállóigévé vált idézetek meg egyenesen (gyaníthatólag) mechanikusan kerülnek Nagy Ignác tollára: „és ez így megy tovább, s ezen hírek mind napvilágot látnak valamelyik újságban, mert az újdonságíró gyakran így kiáltana fel az ismeretes angol királlyal: – Királyságot egy lóért, akarom mondani: egy újdonságért! – ha királysága volna!”<sup>68</sup>

Sikerültebbek azok az ál-idézetek, amelyek nem meghatározott szövegeket vesznek célba, hanem egyfajta gondolkodásmódot, vagy még inkább: az ezen gondolkodásmódhoz fűződő kritikátlan,

reflektálatlan viszonyt: „mert a foltot varrás tartja meg a nadrágon, a lelket pedig anyagi táplálék ragasztja a testhez, ha bizonyos német bölcsésznek hitelt szabad adnunk, ki e tárgyról igen elhíresült, nevezetes értekezést írt, vagy legalább írhatott volna.”<sup>69</sup>

## 8. *Posztromanticizmus – posztmodernizmus*

Hogy a posztmodernizmusnak romantikus forrásai is vannak, az elég gyakran hangoztatott nézet.<sup>70</sup> Ebből kiindulva sajátos következtetések lehetősége áll fenn, minthogy az 1840-es években Byron az egyik legolvasottabb szerző Magyarországon<sup>71</sup>, s minthogy a tárgyalt regények fő mintája Sue, akire Byron nemcsak dandyzmusával, hanem fesztelen, pajkos előadásmódjával is hatott.<sup>72</sup>

Axiómának tekinthető Sterne, Byron előd volta is bizonyos posztmodern eljárásokkal kapcsolatban<sup>73</sup>, továbbá tény az is, hogy közvetlen az átjárás Sterne, Byron, valamint a magyar posztromanticizmus (a 40-es évek derekán született regénytípus időbeli behatárolására használok e terminust) között. A kérdésre tehát, hogy kimutathatók-e Kuthy, Nagy Ignác, Petőfi, Jókai regényeiben azok a tendenciák, amelyek Sterne-től, Byrontól, Jean Paultól eredeztethetők, s mutatnak-e ezek hasonlóságot a XX. század második felének szövegszerűségével, igennel válaszolhatunk.

A kérdés s a válasz után a következő konklúziók kozkázthatók meg:

A magyar regénynek kialakul olyan irányzata az 1840-es évek közepén-végén, mégha mindössze néhány regényből áll is, s Bachkorszakbeli folytatása is szórványos (lásd a Beöthy László regényéről mondottakat a következő fejezetben), amely a nyelvi megbonyolítás, az intertextuális komplikációk révén nyugat-európai tendenciák folytatójaként eredeti, s eddig alig méltányolt értékekkel gyarapítja a magyar epika történetét.

Természetesen nemcsak felesleges, de visszatetsző is lenne, ha most ebben a regénytípusban (akár szembeötlenül rokon törekvések

alaján is) a magyar posztmodern próza elődeit, előzményeit fedeznék fel. Annyit azonban biztonsággal lehet állítani, hogy ha a posztmodernnek több száz éves hagyományai vannak (Sterne-ön át egészen Rabelais-ig nyomon követhető módon), úgy a magyar posztmodern is ráismerhet (hasonló nyomvonalon haladva) a verses regény mellett e regénytípusban mindarra, ami a világirodalmi tendenciának megfeleltethető.

Ha differenciáltabb volt a múlt század derekának magyar epikája annál, mint amilyenek eddig hittük, akkor alkalmasabbnak is bizonyul arra, hogy a (durva leegyszerűsítéssel) posztmodernnek mondott törekvések felől nézve változzanak meg értékhangsúlyai, mivelhogy a posztmodern talán minden más irodalmi korszaknál inkább (leszámítva a klasszicizáló korokat) a tradíció segítségével tudja meghatározni önmagát.

Mivel a fentebb körvonalazott regénytípus elsősorban az írói beszédmód révén definiálható, a magyar epika korábbi csoportosításai egy újjal gyarapíthatók. Okfejtésünk mindvégig azt kívánta dokumentálni, hogy eme regénytípus a nyelv irodalmi viselkedésmódjának megváltozását hozta magával. (Akár felfigyeltek erre a kortársak, akár nem.) Ha pedig az irodalom történetiségét az irodalmi beszédmód változásai szabják meg<sup>74</sup>, akkor e regénytípus újdonsága az, hogy a közlő-tükröztető ábrázolás ellenében a nyelv értékelődik fel. A valóság visszaadása, a valóságnak való megfeleltetés helyett (illetve mellett) újfajta nyelvhasználat jelei bukkannak fel. (A nyelv felértékelődése egyébként mindenhol a romantikával indul meg.) Eszerint a magyar regényben is történik próbálkozás az önmagára utaló (szójáték, idézet) nyelvi univerzumnak ha nem is a megteremtésére, de legalábbis megkísérelésére. Nem válik uralkodóvá az idegen diskurzusra való rájátszás (még annyira sem, mint a komikus eposzban vagy a verses regényben), de megindul, és sajnálatos módon hamar abba is marad (csak a verses regényben folytatódik) a nyelvhez való viszony átértékelése.

Mindezzel nem azt akarjuk mondani, hogy e regényeknek egyetlen értéke a nyelvhez fűződő viszonyban beálló módosulás. Csak arra kívánunk rámutatni, hogy e típus ezen szempont szerint különíthető el, s ezen érdekessége révén érdemel az eddigieknél több figyelmet.

Legvégül: a tárgyalt regénytípus egy nagy, a szentimentalizmustól számítható korszak végén jelenik meg, ahogy másfélszáz év múltán a posztmodern is. Valami megelőző ellenében, vagy legalábbis valami megelőző iránti kétely jegyében működnek azok az ellentechnikák, melyek nemcsak az irodalmi rutin, hanem a gondolkodás sztereotípiái ellenében hatnak.

XI.  
KÉT ROMANTIKUS REGÉNY  
ANALÓGIÁI ÉS OPPOZÍCIÓI  
(EÖTVÖS JÓZSEF: *A KARTHAUSI*;  
BEÖTHY LÁSZLÓ: *GOLDBACH AND  
COMP. FŰSZERKERESKEDÉSE*  
„*A KÉK MACSKÁHOZ*”)

1. *A romantikus regénysablonok keveredése*

A magyar romantikus regénynek főbb típusai mellett több átmeneti, kevert változata van. Jól körülhatárolható a Jósika Miklós-féle történelmi regény, amelynek hamarosan Eötvös-, Kemény-, Jókai-féle leszármazottai támadnak. Az *Abafi* mellett a magyar romantika másik nagyhatású ősmoddje Eötvös *A karthausi*-ja, mely nem köthető úgy egyetlen mintához, mint Jósika Walter Scotthoz, de amelynek ihletőit elég széles körben tárta fel az irodalomtörténet (Rousseau: *Nouvelle Héloïse*; Chateaubriand: *René*; Constant: *Adolph* stb.). E két fő regénytípus mellett jelenik meg a 40-es évek derekán az előző fejezetben tárgyalt, posztromantikusnak nevezett változat, s voltaképpen eme második romantikus hullám jegyében bontakozik ki a 40-es évek legvégére, illetve az 50-es évekre a két igazán eredeti és nagy tehetség, Kemény és Jókai regényművészete. Erintkezésben vannak ugyan az imént említett két „ősmoddellel”, s a Sue-követő típussal is, forrásvidékük mégis éppúgy más és más, mint világgépük és írásmódjuk. Bár Jókai sűrűn mutatkozik

V. Hugo, Dickens, Dumas és mások követőjének, regényvilága szuverén módon kötődik a magyar tradícióhoz. Keményből is szép számmal mutathatni ki Scott, Thackeray, Balzac stb. hatásokat, de ezt hol a német romantika (E. T. A. Hoffmann), hol az erdélyi emlékiratírók hangolják sajátosra. Négy-öt (vagy több) romantikus regénymodell lép tehát egymással szüntelenül új, változó arányú kölcsönkapcsolatba, mindig új és új változatokat produkálva, amelyek csoportosítása szinte lehetetlen.

A legkülönösebb, a legbizarrabb vegyületek jönnek így létre. A *hóhér kötele* például (címével is jelzett főmotívumával) a Sue-féle vadromantikával áll közeli rokonságban, ami nem zárja ki a szociális mondandót. (Sőt: Sue maga szocialisztikus eszmék híve.) Petőfi közvetlenül vesz át motívumokat *A karthausi-ból* is<sup>1</sup>, ugyanakkor önnön, a regény írását nem sokkal megelőző időszakból származó szerepjátszó zsánerköltészetének, illetve világgyűlölő lírájának idézése (felidézése) is megvan benne. Nagyon nehéz tehát irányzatokat, csoportokat tételezni. Nemcsak egy író különböző regényei igazodnak más-más műfaji mintához, hanem egyetlen regény is (nem egyszer) három-négy modellt követ.

Éppen ezért, ha Beöthy László *Goldbach and Comp. fűszerkereskedése „A kék macskához”* című 1858-as regényét kívánjuk meghatározni a magyar regényfejlődés szempontjából, akkor nem is nagyon sikerülhet besorolni valamelyik típusba, hanem mint a romantikus regénynek több kronologikus „sor”-hoz viszonyított sajátos megvalósulását definiálhatjuk. Le kell mondanunk a szubordináción alapuló, határozott kontúrú mintákhoz sorolásról, s a magyar és európai előzményekhez kapcsolódás, illetve azoktól való eltérés „játék”-a jelöli ki inkább az adott mű hovatartozását az átmenetek sorában.

Dolgunkat megkönnyíti Nagy Miklós pontos jellemzése: „Az első fejezetekben Dickensen iskolázott realizmus érezhető. A nagy példakép hatására aprólékosan humorizálva festegeti a jámbor alörsi fűszeres előkelőnek szánt ünnepi vacsoráját... Csakhogy ezt a kicsiny realista szigeteket hamarosan elöntik a legszabályosabb sue-i romantika hullámai, s a regény lapjain csak úgy kavarnak a bigámia, börtön, szélhámosság, perditává züllés, találkahely untig ismert motívumai.”<sup>2</sup> Eszerint Dickens és Sue hatása volna említésre méltó, s (természetesen) még sok más korabeli regényíróé.

A gyakran humoros előadásmód tényleg emlékeztet Dickensre, de Jókaira is. Külön tanulmány lenne szentelhető a Jókai-hatásoknak: az állatokat betanító, bogaras Zsedőfi András Jókai különceinek rokona; Zsedőfi Béla esküvője, mely a menyasszony váratlan eltűnése miatt marad el, Jókai nevezetes, teátrális botrányjeleneteit követi. „Mindennek – folytatja Nagy Miklós – ekkor már fejlődéstörténeti jelentősége is vajmi kevés, hiszen a korábbi meseteret s Jókai kiaknázták a szélsőséges francia romantika minden valamirevaló értékét a nagykorúságért küzdő hazai regény számára.”<sup>3</sup>

Csakugyan ezért nem kelthetett maradandó érdeklődést Beöthy László regénye, hiszen motívumai és eredményei szerint láthatólag inkább csak megismétli a magyar regény két évtizedes vívmányait. Arra a kérdésre viszont, hogy mit és hogyan, mégiscsak úgy válaszolhatunk, ha a regény bizonyos pontjait olyan előzményekkel hozzuk összefüggésbe, amelyek az európai epika sajátos vonulatahoz viszik közel, a Beöthyvel kapcsolatban sűrűn emlegetett Saphiron, illetve Sue-n (és Sterne-ön) keresztül. Igaz tehát, hogy sok mindent átvesz a romantikus regényhagyományból, de sok mindent meg is kérdőjelez. Jellegetes romantikus keverékregeényt alkot, s annak ironikus ellenképét is.

## 2. *Beöthy rejtett (és talán szándéktalan)* *polémiája A karthausi-val*

Mivel tematikájánál fogva a *Goldbach...* nem léphetett sem követő, sem polemizáló viszonyba a történelmi regénnyel, s mivel a Sue-féle típusban magában is akadnak a nagyromantikát karikírozó jegyek, a párhuzamba állítható szövegek közül *A karthausi* kínálkozik legmegfelelőbbnek már csak azért is, mert a 40–50-es évek literátus olvasóközönsége számára ez testesítette meg a „romantikus” regényt. (Állítólag Petőfi csaknem betéve tudta szövegét.) *A Goldbach...* műfaj történeti jelentősége tehát *A karthausi*-hoz fűződő viszonyából olvasható ki. Így illusztrálható, hogy a két regény

keletkezése között eltelt két évtized során miben és hogyan tér el az új variáns a kiinduló textustól.

Mínthogy Beöthy regénye 1858-ban íródott, a romantikus regény „önfelszámolás”-ának dokumentuma. Természetesen Jókai még sokáig írja a maga regényeit, de 1858 után új alkotó már nem lép fel, legalábbis olyan jelentékeny regényíró, aki a 40-es évek „szöveg-szituáció”-jával közvetlen kontaktusban lenne, hiszen Jókai századvégi követői (Mikszáth, Gárdonyi, Herczeg) már messze távolodtak a 40–50-es évek szövegvilágától.

A *karthausi* legszembetűnőbb vonásának (Gyulaitól Sötérig) kevert műfajiságát vélték, hogy ti. egyszerre bölcselet és líra, azaz egyesülnek benne az én-regénynek és az esszéregénynek a sajátosságai. Nos, Beöthy szinte kihívóan helyezkedik szembe Eötvös magatartásával. Belekomponálja ugyan magát a bevezető fejezetbe, de ezt leszámítva személyisége, gondolkodói és lírai énje nem jut jelentékeny szerephez a történetmondás során. Mi több: az eötvösi személyes érdekelttség helyett távolságtartó módon van elbeszélve a cselekmény. (E távolságtartás kifejezője az időnkénti önironikus, kollokvialis modor, amely az első személyes fogalmazás ellenére is az azonosulás, a beleélés ellenében hat.)

Vannak ugyan szubjektív kitérők (például a Bevezetés „Oh hallatlan bűbája van a bornak...” kezdetű futama), de ezek kisebb méretűek, mint *A karthausi* 20–30 lapos vallomásai, és súlytalanabbak is. Kivételnek talán csak (éppen *A karthausi* némely szakaszára rezonáló) az *Évek múlva* című XV. fejezet indítása minősülhet:

„...Felejteni! felejteni!

Ha az ember mindazokat a szomorú emlékezeteket el tudná egyszerre felejteni, melyek lelkén égnek! azokat az emlékezeteket, melyek üldözőivé váltak s nem tud tőlük megszabadulni, követik őt nyomban, kísérik őt minden talpalatnyi földre, akárhova lép! – Mindnyájunknak van valami felejteni valónk.” (Leginkább *A karthausi* harmadik részének befejező bekezdései állíthatók párhuzamba ezzel.)

A látszólagosan külsőleges eltérés, hogy ti. Beöthynél hiányoznak a nagy lírai vagy reflexív betétek, nyilvánvalóan alkati okokkal is magyarázható (Beöthy mind morálisan, mind intellektuálisan jóval

felszínesebb), de e különbözés azt az elhasonulást is mutatja, amely során a romantikus regény elkezdi nem hasonlítani önmagához. A *karthausi* nemes emelkedettsége, közösségi és erkölcsi feladatkijelölő programossága nehezen lett volna átmenthető 49 utánra. A romantikus cselekményklisék megmaradnak, de az ítéltkező értékbizonyosság meggyengül. A *karthausi* szerzője még annyira komolyan vette magát és hősét, hogy – Sötér feltételezése szerint – önnön naplójából ír be részleteket a regénybe.<sup>5</sup> Beöthy kora kétkedőbb, bizonytalanabb, rejtőzködőbb. (Egyébként a Beöthyre jellemző „léhaság”-gal nem vádolható Kemény sem tér vissza az 50-es években a *Gyulai Pál* szubjektivitásához.) Eötvös nagyszabású gondolatfűzérei (politikáról, szerelemről, szabadságról stb.) sok esetben elvontak, s ezért állítható szembe a *karthausi* előadásmódjával Beöthy praktikus-kisszerű világa. Valószínűleg nem átgondolt, de regénytörténetileg mégis tanulságos kontraszt áll fenn a *karthausi*-nak a nevelésről szóló okfejtése, valamint a Beöthy-regény *Pedagógiai kísérletek* című fejezete között, amely Waldmannék primitív és eredménytelen erőfeszítéseiről szól.

A cselekményépítésben is fellelhetők az alludáló és a polemizáló mozzanatok. A *karthausi* központi motívumaként szereplő értékcsökkenésnek (Júlia, illetve Betty „bukás”-ának) megvan a maga már-már parodikus alakpárhuzam-sora Beöthy-nél: a jelenben Betty, a múltban Goldbachné sorsa, továbbá eltérő variánsként a „bukás” nélkül kitartottá váló Ottil. Mindez Eötvös tragikus emelkedettsége nélkül, szinte vulgarizáló párhuzam gyanánt. (A két „csábító”, Gusztáv és Béla kontrasztja is szinte mulatságos, az utóbbi erkölcsi nihilizmusa a befejezésben groteszk-komikus méreteket ölt.)

Beöthy alakjai éppúgy félreismerik egymást, mint Eötvös hősei<sup>6</sup>, míg azonban Gusztáv a tévedéseinek és azok belátásának következményeképpen erkölcsi emelkedéshez jut el a regény végén, a *Goldbach*... szereplői (akik szintén jónak hiszik a rosszat, s bűnösnek vélik az erényest) könnyen túlteszik magukat csalódásaikon. Valamilyen mértékben a *Goldbach*... keretessége is visszautalás a *karthausi*-ra és sok más romantikus regényre. A *karthausi* Grande Chartreuse-e, ahol „annyi szenvedő, ki nagy civilizációknak közepett csak sebeket talált, menedéket keresett” és az *Új Diogenes* című

bevezető fejezet dévaj, részeges hancúrozása a két történetet ellentétes hangulati övezetbe utalja. Az első emelkedett pátoaszával a tönkrement életű Goldbach János szánalmas-groteszk mindennapisága van szembeállítva. Már-már a nagy vétkek, nagy tettek és megtisztulások ellentétéként áll az élete szerencsétlenségétől silány-megalkuvó módon menekülő, a részeges bohóc szerepét felöltő jelentéktelenség tragikomikuma.

### 3. A nagyromantika eszköztárának „kifordítása” az 50-es években

A *Goldbach*... ösztönösen „lebont” sok mindent az ekkorra már valóban időszerűtlennek vagy rutinszerűnek érzett eljárásokból. E „lebontás” része magának az életkörnek a kontrasztja, hiszen Eötvös regénye Párizs legelőkelőbb köreiben játszódik, Beöthyé kisvárosi szélhámosokról szól. (Ez egyúttal a tónus különbözőségét is magyarázza.) Beöthy szándékosan őrizkedik Eötvös (és az Eötvöst ihlető francia regény) hangfekvésétől, mégha a cselekményelemek ismétlődnek is: pl. anyagi tönkrement, eltűnés, halottnak hitt személy felbukkanása.

Van az ő magatartásában valami, ami a byroni *Don Juan* (s az azt ihlető *Tristram Shandy*) sajátos disszonanciáit idézi. Humoros hasonlatai még akár Dickens vagy Jókai regényeiben is szerepelhetnek: „Pestnek valamelyik külvárosában találkozunk most vele. Olyan egyszerű, olyan igénytelen szobácskában, mintha csak valamely népszerűtlenített országgyűlési követ jurátusának szállásába lépnénk.” Nyelvi humora is a korban kedvelt eljárásokat követi: „Goldbach maga is az volt, egyenruhás polgár; viselvén zöld frakkot, zöld nadrágot és zöld forgóval pofoncsapott kalapot és őrmesteri rangot a vadászszázadnál.” Eltérő dolgokat kapcsol össze az azonos szintaktikai pozíció: Goldbach a zöld frakkot és az őrmesteri rangot is viseli. Byron is kedveli a zeugmát:

Some take a lover, some take drams or prayers,  
Some mind their household, others dissipations.  
(*Don Juan II. 201.*)

Ez hathatott Aranyra, a Bolond Istók-ra:

Búcsuztató verset, ha írogat:  
Embernek gyászost, disznónak vigat.<sup>7</sup>

Az önironikus közbevetések következménye nem pusztán az, hogy élénkebb, mulatságosabb a fogalmazás, hanem állandó, bár ki nem mondott polémiát jelent ez a hagyományos, de leginkább az ihletett romantikus írói hanghordozással: „Azonban hagyjuk abban! ily badar dolgokat kötet számra tudnék összeírni...” A *karthausi* írója deklaráltan a legfontosabb dolgokról a lehető legnagyobb felelősséggel ír, Beöthy szándékosan kicsinyli önnön szerepét: „S most menjünk a részletekre; kívánván magamnak elegendő erőt a múzsámtól, hogy ne váljak unalmassá, – az Úrtól pedig elegendő erőt a jámbor olvasóknak, hogy az olvasásba bele ne fáradjanak.” Halvány célzás van itt az eposzok indítására is (az idézet az I. fejezetből való), a fohászkodás azonban a Múzsát éppúgy lealacsonyítja, mint a kisszerű kérés az imát. Teljes szakítás ez a Scottra, Hugóra, Eötvösre, másokra jellemző írói önszemlélettel, s olyasfajta játékosságot jelent, ami lehetővé teszi az írói alkotómunkának, magának az irodalomnak a kívülről és ironikusan kezelését: „Azért mondom pedig hosszú történetnek, hogy készítsem hozzá a szerkesztő vagy kiadót, kik néha mint a tűzi fát, öl számra szokták venni a kéziratot.”

A *karthausi* írója a kortársi politikai, társadalmi, erkölcsi stb. kérdésekről a lehető komolysággal, s hugoi világjavító hevülettel szól, Beöthy játékos módon avatja be olvasóját az írói mesterség és tevékenység gondjaiba, kissé relativizálva mindent: „A Duna mentében fekszik egy közép nagyságú, fél-magyar, fél-német városka. Valódi neve nem hajtván semmit a dologra, költött nevet adunk neki.” Az író ragaszkodik tehát ahhoz a fikcióhoz, hogy igaz történetet beszél el, mégis különböző elidegenítő mozzanatokkal hívja fel a figyelmet arra, hogy mindez „irodalom”: „a regényírók is, igen csekély kivétellel, majd mind a kártyavető obsitost utá-

nozzák. Egy kártyavetéssel elszélesztik és elvesztetik szem elől a regény hősokeket, aztán á la Bosko, hókusz-pókusz, egy, kettő, három, ismét összehozzák az elveszett hősokeket, nagy meglepetésére az olvasó közönségnek, – s kész a regény...”

A megformálás feltételelessége, lehetséges változtathatósága szólal meg Goldbachné temetése kapcsán:

„– Ha most valami journalista újdondász, vagy nekrológíró volnék, milyen szépen el tudnám mondani a következő frázisokat: »lement a nap, feljött a hold: amaz végső, emez első sugarait veté az új sírra! Egy emberrel kevesebb, – egy sírral több! Ó nincs több!«

Szerencsére, hogy a boldogult temetése alkalmával nem esett az eső, mert különben azt is mondhatnám, miszerint: »Az ég is megsiratta őt felhőkönnyeivel!« – Ha Petőfi élne, most is makacsul megmaradna azon állítása mellett, miszerint: »Mi lesz az ég könnyéből? – sár« – Sok igaz van benne.”

Csakugyan modernnek (sőt: posztmodernnek) tűnő játék folyik itt a különböző megformálási lehetőségek közötti választás, s az irodalmi allúzió ötletével. Önkomentárjai (megint csak Byron *Don Juan*-jára emlékeztető módon) sajátos, fesztelen írói magatartás velejárói: „A regényíró vállain éppoly felelősség terhe fekszik, mint egy hadvezérén, mint egy felelős szerkesztőén, mint egy számadóén, mint egy pénztárnokén vagy általában mint bármely hivatalnokén. A regényíró tartozik számolni mindazon egyénekről, kiket története folyamában fölléptetett.”

A szándék (feltehetően) elsősorban élénkítés-megnevettetés, de mivel nem egy-két esetről van szó, feltételezhetünk egy olyan írói attitűdöt, mely az irodalom komolyan vevését, a tradicionális olvasói pozíciót is megkérdőjelezi: „Az ajtó elzárása után, a férj nem tarta valami nagy szünetet, mint azt a színpadon szokták, midőn valami frappáns jelenetet, úgynevezett művészi szünettel akarnak még hatásosabbá tenni.” Már az maga szokatlan, hogy a valóságként feltüntetett jelenetet irodalmi-művészi párhuzam világítja meg, s egy kicsit a világ „irodalmias” érzékelése is gúny tárgya lesz: „De ah, készüljetez borzasztó látványra, borzasztóbbra, mint midőn Robinson emberkoponyákra, csontkezek és lábszárakra bukkant szigetén.”

Tudatos törekvésnek mutatkozik a romantikus regény sablon-szerűen ismétlődő fordulatainak gúnyolása is: „ugyanazon ház-

nak egy kis udvarra nyíló nyomorúságos szobájába vezetjük olvasóinkat. (Valóban nagyon türelmeseknek kell lenni a regényolvasóknak, ha azok oly szépen engedik magukat mindenüvé vezetetni.)” E látszólag nem különösebben nagy súlyú közbevetés érvénye általánosítható. Mintha a *Goldbach...* írásának idejére (de már a 40-es években vannak hasonló jelek Kuthynál, Jókainál, Nagy Ignácnál, Petőfinél, Pákh Albertnél stb.) elvesztette volna tekintélyét a romantikus írói attitűd, az ehhez kapcsolódó rutinizálódott eljárások, s ennek volna megnyilatkozása bizonyos cselekményelemek és alakok, helyzetek ironikus, kontrasztív idézése, illetve a romantikus írói szereppel szembeállított, relativizáló, önironikus magatartásmód. Az amúgyis „vegyes”-séggel vádolt romantikus regény ezáltal még inkább inkoherens lesz, fikció és valóság éles határvonala eltűnik.

#### 4. *A normákhoz való igazodás és az azoktól eltérés, a műfaji „osztódás”*

Minden bizonnyal hosszan lehetne sorolni *A karthausi* és a *Goldbach...* párhuzamba állítható elemeit, s hasonló összevetések több tucat regény esetében megejthetők. A *Goldbach...* egy egészen más műfaji hierarchia rendje szerint határozható meg, mint *A karthausi*. Ezzel kapcsolatban (indokoltan) sokat lehetne beszélni arról, hogy mit jelentett a liberális gondolkodásnak (mely *A karthausi*-t oly nagy mértékben áthatja) az 1849 utáni válsága.

De közvetlenebb magyarázatként szolgál, ha azt mondjuk: A *nagyidai cigányok* vagy a *Bolond Istók* után nem állhatnak fent többé azok a műfajokat egymáshoz rendelő törvényszerű kapcsolatok, mint a 30-as években. Természetesen az irodalmi ízlés, vagy Horváth János kifejezésével az irodalmi tudat változása nagy mértékben függ össze politikai, gazdasági, eszmetörténeti stb. tendenciákkal, de maguk a formai-tartalmi jegyek önmagukban is veszítenek vonzerejükből, s adott esetben ellentétükbe csapnak át. Megváltozott formában és hanggal, de sok minden felidéződik

A *karthausi*-ből például az *Egy magyar nábob*-ban is. Beöthy László regénye viszont inkább a radikális eltávolodást mutatja, tematikában is, modorban is.

Ellensúlyt teremt a *Goldbach*... Jókai és Kemény kortársi regényeihez képest is, ahogy oppozíciót jelentett a *János vitéz* Vörösmarty eposzaihoz, vagy a Sue-utánzatok a Jósika-regényekhez viszonyítva. Régen megfigyelték, hogy műfajok és művek részben hasonlítani akarnak egymásra (a sikeres művek utánzásának divatja támad), részben eltérni, különbözni (új irányzat, ízlés fellépésekor). S ez nem is lehet másképpen, hiszen minden művészi alkotási folyamatnak része az imitáció is, az újra, eredetire törő invenció is.

Az 1830–40-es évek irodalma a maga hódító, szélesedő szakaszában éppen disszimilációs folyamatai révén válik oly váratlanul gazdaggá. „Osztódás”-sal szaporodik a magyar regény, sajátos típusokkal és altípusokkal egyszerre igazodva az európai mintákhoz, s látva el hazai eszmei, erkölcsi, nemzeti feladatokat. Az 50-es évek részben a kiteljesedés és csúcstra jutás időszaka (Kemény, Jókai), részben tökéletesen újszerű kezdeményezéseké (*Egy régi udvarház utolsó gazdája*).

Beöthy regénye sokat merít Sueből, Dickensből, Jókaiából, igazi érdekessége azonban a nagyromantikával, például a *karthausi*-val szembeállítható „tagadólagos” volta, mely időnként a sterne-i, byroni magatartásra emlékeztet. Alkalmazkodik a normához cselekménybonyolításának számtalan romantikus rekvizítumával, de oly módon, hogy módosít is mindent byronias modorával. Megismétel bizonyos kliséket, de hangsúlyozza is klisé voltukat. A fejezetünk bevezetésében említett „ős-modell”-ek után tehát új rendszer áll elő az 50-es évekre, s ebben a műfaji hierarchiában, a regényváltozatoknak ebben az együttesében lelhető fel a *Goldbach*... funkciója. Normákat kérdőjelez meg azzal, hogy súlytalan formában ismét meg gyakori „romantikus” szituációkat, egy kicsit le is zár vagy legalábbis kiolt korábbi tendenciákat.

Mint műalkotás perifériára szorult, Beöthy rendkívüli népszerűsége múltékonynak bizonyult. A regény nyilvánvaló művészi fogyatékoságai éppúgy szerepet játszottak ebben, mint a szerző korai halála, illetve a könyvnek a nemzeti ellenállás szellemével

semmiféle kapcsolatba nem hozható tematikája. Ki is esett az irodalom emlékezetéből, holott egy műfaj sajátos módosulásaként megvan a maga érdekessége a művészi szembeállítások rendszerében. A magyar regényfejlődésre gyakorolt hatása ma már alighanem rekonstruálhatatlan. Végpont? Epizodikus kitérés? Oppozícióban lévő ismétlés? Nagy XX. századi utóéletű, XIX. századi epikai törekvésekre való ráérezés? Mindez az utókor, a műfajok történetével bajlódó kutatás felől nyerheti el értelmét.



## XII. EGY MŰFAJ JELLEGADÓ TÉNYEZŐI (AZ ARANY-BALLADA RÉTEGEI)

### 1. A szubjektivitás szintjei

Még ha mindig más és más arányeltolódással, hangsúlyeloszlással is, de mégiscsak kezdettől fogva lírai, epikai és drámai elemek viszonylagos egyensúlyán alapszik a ballada. Líraiságát azonban hagyományosan dalszerűségében, zenei fogantatásában látták. A műballada fejlődésének olyan kései, mondhatni utolsó szakaszában viszont, melyre Arany munkássága esik, a líraiság már nemcsak az énekelhetőséggel, a dallal való összefüggést jelenti, hanem olyanféle szorosabban vett alanyiságot, mely a balladákat jelentékeny mértékig szubjektív alkotásokká avatja.

Következik ez Arany esetében abból is, hogy a romantikus valamósosság reakciójaképpen létrejövő, a gáttalan önkifejezéssel szemben az érzések megszólaltatásának objektív kereteit kereső költészettörténeti fázisban (az 50-es években) válik a ballada fő kifejezési formájává. Az Arany-ballada tehát nemcsak műfaji sajátosságainál, hanem a közvetlen megszólalást gátló egyéni, alkati, valamint történelmi-politikai körülményeknél fogva is mélyen rejlő, de igen nagy intenzitású expresszív meghatározottsággal jellemezhető.

Jelenti ez egyfelől a témák életrajzi alkalmosságát. Középről érinti Aranyt Szendrey Júlia gyors második házassága, s főleg viselkedése az ezt megelőző hónapokban – megszületik *A honvéd özvegye*. Elhurcolt, bebörtönzött hazafiak szenvedéseiről, raboskodásáról jönnek hírek, s a balladateremtő képzelet mindezt a

múltba vetíti: *Török Bálint*. Egy csendes őrült geszti parasztaszszony sorsán töpreng el, s e benyomás alapján írja meg az *Ágnes asszony*-t. Az ifjú királyi pár magyarországi látogatása indítja meg képzeletét az „óangol” *A walesi bárdok* megteremtésére. Margitszigeti sétáihoz, merengéseihez köthető a *Híd-avatás* és a *Népdal*.

A nagykőrösi és a kései balladák szubjektivitása közt azonban nagy a különbség. A *Vörös Rébék* írására egy népdaltöredék ösztönzi, a *Tengeri-hántás* emlékeztet egy fiataalkori elbeszélésére, ezek azonban külsőleges indíttatások. Az 50-es évek balladáit, a *Zács Klára*, a *Szondi két apródja* ezzel szemben egészében fejeztek ki közösségi fájdalmat, akaratot stb.

Kétségtelen, hogy legtöbb balladája valami nagyon régi és nagyon meghatározó élményéhez kapcsolható. Ami szépet gondolt és hitt házasságról, hűségről, az a *Rákócziné*-nak és a *Rozgonyiné*-nak az érzelmi alapja. Az *egri leány* is a szerelem felemelő voltát a tisztaság és emocionális bizonyosság jegyében átélő Arany vallomása.

Ifjúkori botlása, a „színeszkaland” (amely után azzal vádolta magát, hogy sorsára hagyta öreg szüleit, felelőtlen és könnyelmű volt, s vétett a legfőbb erkölcsi törvény, a kötelelességteljesítés parancsa ellen) szinte minden bűnös hősenek kínját átéleti vele Kund Abigéltől Tuba Ferkóig. Az erkölcsi szennytől való iszonyodás, a megérdemeltnél időnként sokkal kegyetlenebb bűnhődéstől való rettegés, az erkölcsi törvény kíméletlen érvényesülésének hite, mely oly következetesen szabja meg a balladák világát, valóságos életét is meghatározó normákat szuggerált.

Hogy az elhagyatottság és a megpróbáltatás ösztönzője, napfényre segítője lehet az igazi nagyságnak, azt a *Both bajnok özvegye* után a *Szibinyáni Jank* s az egész Hunyadi-balladakör a *Toldi*-val egybehangzóan sugalmazza, mintegy Aranynek az egyéni felemelkedésétől is nyervén lírai ihletet.

A szemérmes, a nem kitárulkozó Arany, aki tartózkodott attól, hogy első személyben túlságosan sokat mondjon el önmagáról, a balladák kísérteties világában bátorodott fel talán a leginkább a vallomástételre, itt szólaltatja meg szinte elviselhetetlen háborúgásait, szubjektivitását, melyet oly önkínzó fegyelemmel nyom el lírájában, s nem mindig juttathatott szóhoz nagyobb epikai műveiben sem, amelyek az objektív alakteremtés és regényszerű

cselekmény miatt nagyobb távolytást követeltek meg, illetve a lírai intenzitás szétszóródásához vezetett el a nagyobb terjedelem.

Arany szubjektivitásának ily módon azért adekvát kifejeződése a ballada, mert neuraszténiáját, tragikus világérzékelését csak lelkibeteg balladahőseinek sorsába magát beleélve tudta művészi víziókká formálni. Tompának írja 1853. november 22-én: „ily sikertelen erőlködések között fogott elő az ideges baj – álmain nyugtalanok, borzasztóak lettek, nappal szórakozott voltam, minden lárma, csattanás megrettentett, este forma szerint félttem, s folytonosan lázam volt, noha étvágyam legkevésbé sem hiányzott. Ez tartott mintegy hat napig, persze a bajt a félelem, az erős képzelődés még inkább növelte.” Amikor tehát a balladákban rémálomokról, ideges rettegésekről, szörnyű fantáziaképekről van szó, akkor ezek a költő tulajdon keserves élményeiből származnak, s nem holmi hatásvadász romantikus rekvizitumok.

A kor nagy, felkavaró élményei között is a legnyomasztóbbak egyikének számít Széchenyi sorsa. Megzavarodása éppúgy kényszerképzetekkel, önváddal, a vérontásért való felelősség önkínzó vállalásával, hallucinációkkal kezdődik, mint a megbomlott lelki egyensúlyú balladahősöké. A Döblingből szállingózó hírek, amelyek szinte a letiport magyarság sorsa fölött tébolyodott lélekkel virrasztó mítoszi nagysággá növelték Széchenyit, roppant hatást gyakorolhattak Aranyra, aki már a 40-es évektől tisztelője a „legnagyobb magyar”-nak. Mintha a nem mindennapi felelősségérzet és lelkiismeret jelképévé válna a kor számára Széchenyi tépelődése és önvádja, s mintha Arany maga is hasonló utakon és módokon kerestetné balladahőseivel az egyéni üdvözülés és a közösségi megmaradás lehetőségeit a kilátástalan helyzetben. Mintha az egyén és a nemzet sorsa olyan erkölcsi törvények logikai láncolatába kapcsolódna, amelyek megsemmisítéssel fenyegetnek. Ez a balladák fiktív világa mögött a valóságos élményi alap, Arany lírai hevületének egyik fő forrása.

Általában a lelki eltévelyedések, idegbetegségek iránti érdeklődése is szubjektív gyökerű. Állandó rettegésben tartja, hogy kiismerhetetlen idegbetegség tüneteit veszi észre magán újra és újra: „Nagyobb baj az, hogy fej- és fülzúgásban szenvedek, s régi hajlamom, miszerint a vér agyamra tolul, s miért a nyakkendőt

sem tűrhetem, naponként erősödik... Úgy hiszem, az agyidegrendszer szenved nálam, mert nagyobb elmefeszítés után a bajt növekedni érzem.” (Tompának 1853. december 12-én.)

Olykor kóros zavarodottságot észlel önmaga viselkedésén: „De ki elektrizál fel bennünket apáthiánkból s letargiánkból! én szinte veszem észre, hogy napról napra stupidusabb leszek; néha csak bámulok, mint a juh, anélkül, hogy valamit gondolnék s úgy szeretnék elalunni sokáig-sokáig: örökre! Gyakran nem vagyok képes egy összefüggő mondatot megérteni vagy leírni. A vénséget nem okolhatom... Más baj ez, édes barátom.” (Tompának 1852. dec. 1.) Az örülés vagy legalábbis lelki zavarok (melyek visszatérő erkölcsi bűnhődésként szerepelnek a balladákban) iránti fokozott fogékony-sága leginkább az 50-es években, s éppen nagy balladatermő éveiben jellemző rá.

A látomások, a sorsalakító víziók (mint a balladák gyakori motívumai) is élete egy emlékezetes pillanatához köthetők. Vándorszínész korában álmában holtnak látja anyját, s ez érleli meg elhatározását, hogy hazatérjen Szalontára. Önmagán tapasztalta tehát, hogy a nyugtalanság, a rossz lelkiismeret, az elfojtott aggodalmak olyan álomképhez juttathatnak, mely voltaképpen az erkölcsi érzék észrevétlen munkájával függ össze. (Edward király és Bende vitéz víziói is az ép erkölcsi érzék működésének, tiltakozásának termékei.)

Hogy a színészkaland mellett milyen „vétkek” tették érzékennyé a lelkifurdalás, a bűntudat kérdései iránt, azt szükségtelen találgatni. Bizonyos, hogy nem csekély meghasonlottságot okozott az 1849 őszén a császári szolgabíró mellett vállalt írnoki állás, s az is, hogy tömérdek vád, rágalom érte öreg korában. Nyilvánvaló, hogy a túlérzékeny költő „bűnös” balladahőseinek kínjaihoz önnön lelkiismereti vívódásaiból is sokat odakölcsönzött. Ennek jele az is, hogy ezekben a szereplőkben korántsem csak a bűnöst látja, illetve láttatja, hanem a szájalomra, sőt rokonszenvre érdemes szenvedő embert. (Többen rámutattak, hogy Ágnes asszonyt mennyire erkölcsi megbotránkozás nélkül jeleníti meg, a hattyú, a liliom tisztaságát társítja hozzá úgy, hogy azt az olvasó is elfogadja.)

Nem arról van szó, mintha Arany balladaművészetét már most teljes egészében vagy akár nagyobb részében pszichológiai okokból kellene vagy lehetne levezetni. Annyi azonban kétségtelen, hogy a

kifelé bizonytalannak, energiátlanak mutatkozó költő roppant belső harcokat élt át, amelyek képessé tették a balladahősök végletes konfliktusainak ábrázolására. Kedélyének labilitása a valóság erejével szuggerálta számára azokat a lelki eltévelyedéseket, amelyek bemutatása sikerült neki.

Pszichológiai érdeklődése és kivételes erkölcsi érzéke számára természetes kifejeződési eszköznek bizonyult a ballada, amely kezdettől, a középkortól fogva a lelkiismereti konfliktusokat állította előtérbe. Az Arany egyéniségében gyökerező tragikus életérzés a leginkább neki megfelelő műfajt találta meg a balladában, mert beléje áramoltathatta szinte teljes személyiségét, lelkiismerete rémlátásait és erkölcsi bizonyosságát (*Szondi két apródja*), s ugyanakkor mindez művészi távolítással, objektívalva állott elő, alig viselvén magán a szubjektivitás külső nyomait. Líraiságot, érzelmi hőt nyert így a ballada, s mégis megőrizte tárgyiaságát.

## 2. A tragédia ihletése, a tragikum

A ballada műfaji sajátosságai lehetségessé, sőt szükségszerűvé teszik a tragikum esztétikai minőségének a jelenlétét. Aranynak a tragikum iránti fokozott fogékonysága részben kora ifjúságának színház és dráma iránti vonzalmában és Shakespeare-rajongásában, részben a 40-es évek romantikus ízlésében gyökerezik. Felerősödik ez a hajlam 1849 után részben a valóságélmények szorításában, részben Kemény hatására, valamint Shakespeare-fordításai nyomán is.

A balladát gyakran tekintik komprimált tragédiának, s ez azt is jelenti, hogy olyan zárt világot alkot, melynek minden eleme a kezdetektől fogva a tragikus vég felé mutat. Az Arany által lefordított *Sir Patrick Spens* egyik fő jellemzőjének azt vélik elemzői, hogy a tragikus befejezés előjelei az egész költeményben ott lappanganak.<sup>1</sup> Olyan tehát a skót ballada (legalábbis az Arany által legintenzívebben átélt balladák) világa, hogy abban már a kiinduló

helyzet magában foglalja a végzetszerűséget. Arany átveszi a tragikus világlátásnak ezt az elemi mozzanatát, hogy ti. a hős emberfeletti hatalmak játékszere. A megdöbbenés éppen ennek a kiszolgáltatottságnak az átéléséből származik.

Voltaképpen a létezés állandó fenyegetettsége az, amit Arany a maga kálvinista neveltetésénél és morális beállítottságánál fogva oly módon humanizál, hogy a vak fátum helyett az erkölcsi értékek világában lejátszódó kauzális eseménysort működtet. Erre bátorította Gyulai tragikum-felfogása is, aki az elháríthatatlan végzet helyett az erkölcsi éberségre és „eszélyesség”-re buzdító, a világot etikai törvények által uraltnak mutató szemléletet érezte olyannak, amely a letiport magyarság ellenálló erejét növelheti.

Arany szembeötlően megtartja a tragikum keresztény-hagyományos koncepciójának kereteit. Nem abban a szűkebb értelemben, amely szerint a Krisztus áldozata árán megváltott világnak nincs és nem lehet tragikuma, hanem annak a formulának megfelelően, amely szerint a földi lét az üdvözülés lehetősége mellett is tragikus, minthogy a normák abszolút követését írja elő az egyén számára, aki erre képtelen. Protestáns, illetve kanti módon választások véget nem érő láncolatának látja a mindennapi életet, melynek során újra és újra a morálisan magasabbrendű megoldás mellett kell dönteni.

A választáskényszer állandó megismétlődése szüntelen korrekciós lehetőséget is tartalmaz, amire nézve az erkölcsi értékek adnak eligazítást, mindenféle túlvilági segítség, csoda nélkül. Így lesz az Arany-balladák tragikus konfliktusainak meghatározója az erkölcsi értékek világa. Ez a közös Edward király és Tuba Ferkó, Ágnes asszony és V. László helyzetében: a szabad választás az értékek birodalmában. Ezzel az erkölcsi autonómiával az értékelő tudat vagy visszaél, s így morális megsemmisülés lesz a sorsa (Márkus), vagy a próbát Szondi apródjaiként, illetve walesi bárdokként megállja, s katartikus emelkedést ér el.

A balladák esetében egyébként a tragikus vétség nem úgy érteendő, mint az pl. Gyulai *Diocletian-bírálat*-ában (vagy akár Arany *Széptani jegyzetei*-ben) ki van fejtve. Nem a hegeli erkölcsi világrcnd, s még kevésbé annak századközépi leegyszerűsített változata szerepel itt, ami voltaképpen a társadalmi rendben realizálódott

érdekek elleni lázadásban jelöli meg a bűn forrását, hanem többféle vétség-változat.

Először is: a bűn nélküli tragikum, a végzetszerű sorscsapás is előfordul a balladákban: *A varró leányok*-ból az első leány, Zács Klára, Török Bálint, Bor vitéz kedvese. Szinte didaktikus módon követi az erkölcsi vétséget a bűnhődés a *Szóke Panni*-ban, *A méh románcá*-ban. A hamis eskü (*A hamis tanú*, V. László), a szerelmi szenvedélyből elkövetett gyilkosság (*Ágnes asszony*, *Az éjféli párbaj*), a kényelemszeretetből, kéjsóvárságból eredő hűtlenség, kötelességmulasztás (*A honvéd özvegye*, *Árva fiú*), az erőszak, a kegyetlenség (*A walesi bárdok*) a személyiséget felbomlasztó, önemesztő lelkifurdalással jár. A megsértett erkölcsi öntudat vagy teljesen szétzúzza ezeket a hősöket (a vén Márkust, László királyt, Bende vitézt), vagy csak egy pillanatra támad bennük konfliktus (*A honvéd özvegye*). Különösen szemléletes Ágnes asszony bűnhődése, akinek a kiömlő vér láttára sokszerűen bekövetkező meghibbanása később fokról fokra rosszabbodik.

A kései balladákban hiányzik a bűn és bűnhődés mechanizmusának didaktikus levezetése. (Kivétel *Az éjféli párbaj*.) De valójában ez húzódik meg a *Híd-avatás* egy-egy figurájának, s *A képmutogató* grófjának csődje mögött, s áthatja a *Tengeri-hántás*-t, *Az ünnepontók*-at is. Kund Abigélt is vétkesnek mutatja Arany, legalábbis erre mutat lelkifurdalásból eredeztethető tébolya. Nem ismerte eléggé vőlegényét, s olyasmivel játszott könnyelműen, amivel óvatosan kellett volna bánnia. Zács Felicián sorsa a „túlhajtott erény” Kemény által sűrűn emlegetett tragikumával hangzik egybe. Jogos felháborodása olyan bosszúra, szinte mézárulásra sarkallja, amiben ugyan megakadályozzák, de ami már a leányán esett sérelem miatti elégtétel eltúlzása. Ezért fordul szándéka önmaga és családja ellen. Pörge Dani nem annyira vétke, mint inkább gyanútlanúsága, az élet dolgaiban eligazodni nem tudó naivitása miatt sodródik bűnbe: Vörös Rébék a cifrálnakodó, nem neki való Terával való házasságra beszélte rá.

Éppen Zács Felicián és Pörge Dani alakja bizonyítja, hogy némely esetben erkölcsi erő, vagy bizonyos fokú értékfogékonyság válhat a tragikum forrásává. Ágnes asszonyban is van gyarlósággal párosuló kiválóság, hiszen kényes erkölcsi érzéke miatt nem tud

megbékélni bűnével. Felicián is, Dani is, Ágnes is megsértik a legegyetemesebb erkölcsi törvények egyikét, emberéletre törnek. Pedig erényeik értékek megvalósítására tennék őket képessé. Ezzel szemben nemcsak ez az értékkiteljesedés marad el, hanem maguk is tönkremennek.

Az Arany-balladák ebben a tekintetben is igen differenciált képet mutatnak. Életben maradva is erkölcsi, sőt intellektuális megsemmisülés vár Ágnes asszonyra, Bende vitézre, Edward királyra. Lelki összeomlással és fizikai pusztulással bűnhődik V. László, a vén Márkus, Pörge Dani, *A kép-mutogató* grófja. Az erkölcsi igazságszolgáltatás döntő mozzanata minden esetre a bűn következményeinek kiderülése, a tévedés belátása (amikor Tuba Ferkó rádőbben Esztivel kapcsolatos mulasztásaira), hiszen ehhez kötődik a katartikus mozzanat.

Az igazságszolgáltatás érvényre juthat a balladában valamely magasabbrendű erkölcsi állapot kivívásában, például a bajadér megtisztulásában (Goethe: *Az isten és a bajadér*), a zsarnok jobb belátásra térésében (Schiller: *A kezesség*), hirdetve az erkölcsi törvény diadalát. Az örök eszmei, morális értékek kikezdehetlenségének a hite, ha nem is ilyen közvetlen, nevelő formában szólal meg, alapját képezi az Arany-balladák katartikus erejének is, és éppen ez az, ami az eltérő típusú balladákban közös. A *Népdal* cifrálkodó rác menyecskejének sorsa éppúgy az erkölcsi értékek és vétségek szférájába van emelve, mint V. László vergődése.

Az, hogy a balladahősök végzetét már bűnük magukban hordozza (*Szőke Panni*), éppúgy az axiológiai egyensúly szükségyszerű helyreállítását bizonyítja, mint az eszmetelt önfeláldozás (*Szondi két apródja*), amely a halál tükrében mutatja fel az élet igazi tartalmát, mivel olyan értékeket reprezentál, amelyekkel szemben a halál tehetetlen. A Bach-korszakban különösen jelentésszerű módon tesz hitet Arany amellett, hogy bizonyos szellemi, etikai értékekkel szemben alulmarad a terror, a fizikai erőszak. A mártír-tragikum magasába emelkedő balladahősök azért olyan emlékezetesek, mert a szabadságharc, s általában minden magasabbrendű célért vállalt áldozat pátosza járja át őket.

Mindebből kiviláglik, hogy a katarzisznak az erkölcsi értékek szilárdságába vetett hit a forrása. Áll ez arra a változatra is, amely az erkölcsi törvények ellen vétők bukásában, és arra is, amely az

erkölcsi értékek képviselőjében a mártíriumot vállalók fenségében nyilatkozik meg. E két tragikumtípus olykor egyetlen versben fonódik össze: *A walesi bárdok*-ban Edward bűne és bűnhődése egyfelől, a bárdok heroizmusa másfelől igazolja az eszmei-erkölcsi értékek legyőzhetetlenségét. Arany, aki komolyan gondolta, hogy az élet csak alkalom kötelességeink teljesítésére, szorosán összekapcsolta ezt az erkölcsi értékekkel. A kötelességteljesítés axiológiai súlyát pedig az adja meg, hogy ez szabja meg a közösség szolgálatának parancsát éppúgy, mint az egyéni élet alakításának a példaszerűségét.

Ez utóbbi semmibe vevésének, az anyai kötelességek elmulasztásának következményeiről szól az *Árva fiú*. Ennek fiatalasszony főszereplője az egyik legsúlyosabban vétkező balladahős. Megölygyülvén nem tud úrrá lenni szerelemvágán, s szeretője kedvéért nem csupán elhanyagolja, hanem durván eltaszítja, megveri kisfiát. Amikor önmaga érdeke, öröme, valamint kisfia jólléte között kell választania, gyermekét áldozza fel. Bűnhődése kegyetlen: kisfia halála után nemcsak szánandóan, nyomorult módon megzavarodik, hanem szeretője is elhagyja, s mindenét, emberi méltóságát is elveszíti. A költő azonban nem ítéletet ridegen kiszabó erkölcsbíró, a vers végét részvét lengi be. Ahogy Ágneshez sem felsőséges öntudattal, mérgesen vagy mogorván szólnak bírái, hanem megértéssel. Arany, aki tudja, hogy mekkora csábereje van a bűnnek, hogy milyen könnyű megsérteni az erkölcsi törvényeket, komolyan és megindultan szemléli bűnös balladahőseit. A hasonló sorsú, esendő ember érzékenységgel és szomorúságával.

Ez az együttérzés a balladai tragikum katartikus eleme Aranynál. Az erkölcsi törvény kíméletlen érvényesülését ez enyhíti, a bizonyosság, az ítélet következetességét ennek lírája fonja körül. S ebből ered a versek különös kettőssége. A kemény felületek mellett a hangok és színek meghatott elmosódottsága, a hibátlan pontosságú konstrukció mellett a vigasz enyhülete. Ez a kettősség azután fellelhető a kompozíció, a nyelv, a ritmus világában is. A precíz megszerkesztettség mellett, a rend és szimmetria biztonságot sugalmazó elemei mellett a tűnődő elmerengésnek, a megértésnek és a megtisztulás reményének is fellelhetők a lágyabb, akusztikailag a feloldást szuggereáló művészi hatásformái.

### 3. Az eszmék és erkölcsi értékek világa

A költő átstrukturáló, tehát valamely kölcsönvett témát átdolgozó alkata a műfaj legősibb jellemzőinek egyikével van összhangban: a ballada általában megtörtént jelenkori vagy múltbeli, esetleg mondai eseményhez kapcsolódik. A készen kapott történet feldolgozása, esetleg módosítása árul el sokat arra vonatkozóan, hogy a mondandót meghatározó részjelentések miképpen bontakoznak ki a balladai tárgyból. E tekintetben Arany német nyomokon halad. Bürger egyik-másik népmondán alapuló balladája például határozott szociális gondolatot hordoz. (Közvetlenül csak *A kép-mutogató* követi Bürger *Leonardo und Blandine*-ját, ez azonban a szülői önkény megbélyegezésével inkább általános, mint konkrét társadalmi jelentésű.)

A népi balladák elsősorban morális dilemmákat érintenek. A vén Márkus vagy Ágnes asszony sorsának inkább csak háttérül, s nem magyarázatul szolgál a környezet. Ugyanez áll *A varró leányokra* és *Az ünneprontók*-ra. *Az Árva fiú* és *a Tengeri-hántás* viszont olyan rideg világról szól, oly magára hagyottnak mutatja az egyént, oly segítség nélkül maradónak az árva fiút és Dalos Esztit, ami a népelet közösségihiányának a felmutatása. *A Szóke Panni* pedig szinte a kortársi társadalomkritika elemeiből épül fel, helyzetükkel visszaélő hatalmon levőket és sanyarú állapotukból ál-úton menekülő alullévőket állítva szembe. Az osztályszerű tagolódás szemléletessé tétele a 48 előtti, a Petőfi hatása alatt alkotó Arany éleslátását dicséri.

*A Vörös Rébék*-ben népmondai eredet és mindennapi tapasztalat keveredik. Első megjelenésekor szerzői jegyzet kísérte az első két sort: „A helyi népmonda csak ennyit tartott fenn a tisztos boszorkányról, hogy tí. általment a keskeny pallón, ott varjúvá vált s elrepült. A többit én toldtam hozzá.” Abból, amit hozzátoldott, bontakozik ki a falu babonás, de nagyon is racionális érdekektől vezérelt, elmaradott, szellemileg, erkölcsileg elvadult világának a rajza: a csábító kasznár, a „fehér pénz”-nek, piros kendőnek ellenállni nem tudó Tera. *A Népdal* témájában gyilkossági újsághírek inspirációját sejtették meg a kutatók, valójában elsősorban a népelet idealizálástól mentes visszaadásával tűnik ki.

A népi balladák egyik fő szemléleti értéke ez: nem festenek népszépműves, hazugul megszépített képet a parasztságról, nem kínálnak illúziókat. Nehéz sorsú hőseinek életét bemutatva Arany annak belátását szorgalmazza, hogy (bár sok-sok társadalmi igazságtalanság is nyomorítja a népet) az egyén erkölcsi fogyatékoságaiért nem lehet mindig a körülményekre háritani a felelősséget. Szerinte a szellemi és erkölcsi felemelkedést szigorú lelkiismereti önvizsgálatnak, az etikai értékek világában való tájékozódásnak kell megelőznie.

Miután a magyar históriából veszik tárgyukat (az egyetlen *A walesi bárdok*-at leszámítva), eleve valamely közösségi, nemzeti gondolat vagy legalábbis hazai sorsélmény kifejeződése a történelmi balladák, amelyek az elnyomatás éveinek szellemiségét tükrözik. Az elsők (*Rákócziné, Rozgonyiné*) derűs hangja utóbb komorabbá válik. A *Török Bálint* már nem optimista, a figurák beállítása keserű hangulatú s egyoldalú is kissé. *Török Bálint* alakja erősen idealizált, az idegenek, de még a hazai németesség is kevesebb megértésben részesül: a budai polgárok a töröktől féltükben beengedik a várba a császáriakat. Ennek magyarázata (azon túl, hogy Arany eléggé híven, hogy ne mondjuk mechanikusan követi forrásait), hogy nem a XVI. század történelmi-politikai valóságának a feltámasztását érzi feladatának, hanem bizonyos eszmei-érzelmi alapélmény szuggerralását. (Nyilván azt is tudta, hogy Izabella királynő meglehetősen könnyelmű, szeszélyes, szórakozni, költekezni vágyó ifjú özvegy volt, s nem olyan, gyermekéért aggódó eszményi nő, mint a balladában.)

A kortársak nagyon pontosan megértették ezt, s a Habsburg Birodalom és az Oroszországhoz húzó nemzetiségek között szorongatott helyzetben lévő, s előbb-utóbb valamilyen kompromisszumra kényszerülő magyarság jelképét látták az ostromlott Buda beállításában, *Török Bálint* töprengésében. Gyulai ki is mondja, hogy ez a „hagyományos magyar politika” kifejeződése:

„Két ellenség a Duna-két-parton:  
Kevés annak az én egy jó kardom:  
Egyiket a másikkal – hiába!  
Ahogy lehet” – gondolja magában.

A nagyhatalmak közé ékelődött kis népek elkerülhetetlen megalkuvásainak élménye éppúgy benne van a versben, mint a hatalomra törők országot eljátszó versengése (Fráter György intrikája a szultánnal Török Bálint ellen), s a szabadságát, családi boldogságát, életét a hazáért feláldozó Török Bálint révén a leginkább a jelennek sugalmazott üzenet.

Nagy jelentőségűnek szánta Arany eredetileg a Hunyadi-balladaciklust. A keresztény Európa védelme, a független magyar nemzetállam megteremtése, a nemzeti királyság eszméje fonódik össze a témában. A *Both bajnok özvegyé*-ben a Hunyadiakról azt a verziót fogadja el, hogy Hunyadi János egy Hunyad megyei (talán nem tisztán magyar származású, de) magyar nemesnek, Buti Woyknak (belőle lesz Both bajnok, a régi szövegek eltérő olvasatai nyomán) a fia. A gróf Teleki József könyvében (*A Hunyadiak kora Magyarországon*) olvasottakat maga egészíti ki azzal, hogy az özvegyet, Hunyadi anyját a rokonság kisémmizte. Abból következtet erre, hogy Zsigmond királynak majd külön adománylevélben kell megérősíteni Hunyadi Jánost apja birtokán. „Hunyad alatt, egy kis házban” képzelet el Both bajnok özvegyét és árváit, hogy ezzel olyan alacsony sorba helyezze őket, ahonnan egyéni kiválósága révén emelkedhet ki Hunyadi.

A ciklus ily módon a századközep demokratikus közszellemével megegyező tendenciát kapott, amit aztán a *Szibinyáni Jank* bontakoztat ki. A délszláv Hunyadi-énekekre is történik utalás a versben:

Másszor is még, többször is még  
Járt vadászni farkasokra:  
Mint védője a keresztnek,  
Megrontója büszke tarnak,  
Idegen nép hőse is lett  
Derék hőse a magyarnak.

Most is vallják, egyre dallják  
Szerbhon ifjai, leányi,  
Guzlicájok hangja mellett:  
Ki volt Janko Szibinyáni.  
De a magyar ajakon is

Neve, híre általános:  
Mert hisz él még... él örökké  
A dicső Hunyadi János.

Arany úgy pereli vissza a szerb, román származását bizonygatóktól, hogy nem sajátítja ki: „bár magyar népéneket Arany nem talált Hunyadiról, a szerb néphagyományból és a magyar történetírásból maga alkotta meg ezt az epikus verset, amely pótolta a XV. század nem létező vagy elveszett magyar Hunyadi-románcát.”<sup>2</sup> A forrásvidéknek ez a kettőssége meg is érződik a *Szibinyáni Jankon*, mely a krónikás jelleg mellett népmondai karakterű is.

A *Mátyás anyja* és az *V. László* optimizmusa az időnként elcsüggedő nemzet kitartását akarja erősíteni az önkényuralom éveiben. Az előbbi mesei-románcos derűvel és bizonyossággal Mátyás, a leendő nagy király visszatérésében; az *V. László* a komorságon is átütő bizalommal. Az utóbbi költemény előterében királyhoz nem méltóan retteg, vergődik az ifjú *V. László* kétes hűségű bizalmasának társaságában. Miközben minden a vele szemben állók, a rab Mátyás, a menekülő Hunyadi-párti főurak diadalát jósolja. „Bár a rabok és menekülők életveszélyben vannak, a természet segítő szövetsége által őket érezzük igazán hatalmasnak és igaznak, nem a királyt.”<sup>3</sup> Éppúgy, mint Jókai *Az új földesúr*-ban, Arany is azt hangsúlyozza itt, hogy a leigázott magyarság nemcsak erkölcsileg magasabbrendű eltipróinál, hanem előbb-utóbb a valóságban is felülkerekedik. Megjelenésekor sokan úgy értették ezt a balladát, hogy utolsó sorával („De visszajő a rab”) a bebörtönzött hazafiak hozzátartozóiban igyekeznek a lelket tartani. Mások annak tulajdonítottak jelentőséget, hogy a XV. századi *László király* is a Habsburg-házból származott.

Ezek a mára már elhomályosuló mellékjelentések valamikor dúsíthatták a kortársak élményét, szaporíthatták a költemény jelentésrétegeit. A korhoz kötött gondolati elemek azonban hamarosan általánosabbá váltak (ahogy Goethe *Bűvészinás*-át olvasva sem feltétlenül érzékeljük a francia forradalom vezetőire való célzást), s nagyobb távlatlalt szóltak az erőszak tehetetlenségéről (*A walesi bárdok*), a bosszúálló hatalom iszonyatosságáról (*Zács Klára*), a hűség és a helytállás magasztosságáról (*Szondi két apródja*).

A kései balladák mondanivalója a tematikai átrendeződésnek megfelelően átalakul. A hazafias, nemzeti gondolkör helyébe lélektani, társadalmi, morális problémák lépnek. A bűn és bűnhődés képlet mellett (*Tengeri-hántás*, *Tetemre hívás*, *Az éjjeli párba*), a kiegyezés utáni erkölcsi süllyedés, társadalmi válság babonás-áttételes (*Az ünneprontók*) és konkrét (*Hid-avatás*) megjelenítése kerül előtérbe. A kiindulás ugyan itt is morális, hiszen egyedi emberi hibákra vezethetők vissza az egyes élet-csődök (a szerencsejáték-szenvedélyre, az anyagiasságra, a mester inassal szembeni kegyetlenségére, hűtlenségre stb.), ám a körkép mégis azt mutatja, hogy az annyi reménykedéssel várt nemzeti függetlenség és polgári fejlődés csalódást okoz. Nem társadalmi rendszerek és politikai változások következményei tehát a zsákutcába jutó emberéletek. Az öngyilkosok haláltánca ugyanazt sugalmazza, mint a többi ballada kezdettől fogva: az értékek világában való eltévelyedés vezet bukáshoz.

A Bach-korszak szellemi elitjének antimaterializmusa él tovább abban, ahogy a nagyváros izolált, magukra hagyott egyedei a pénzsóvárság, az élvezetvágy rabjává válva veszítik el életük értelmét. A nagykorósi balladák hősei közül is azok emelkedtek a legmagasabbra, akik az anyagi világ csábításának ellenálltak (Szondi apródjai), sőt magán az életen is túl tudtak lépni (a bárdok), s azok sorsa vált kilátástalanná, akik engedtek a sátáni hívásnak, ahogy ezt érdekes gondolatmenettel az *Agnes asszony*-ról bizonyítja Szörényi László: „A különben a versben föl nem lépő férfifigura ebben az egyetlen funkciójában mint vádló szerepel, azaz az ördög, a Sátán, a Diabólus (görögül annyi mint vádló) szerepét játssza el. Bűnbe taszítja a gyenge embert, azután bevádolja Istennél, hogy kárhözatra juttassa. Ilyen értelemben a ballada metafizikai játéktérben mozog, tárgya a bűn és bűnhődés, az emberi vétek és az isteni kegyelem dialektikája. Isten voltaképpen megmenti azzal Ágnes asszonyt, hogy örületet bocsát reá, mert ezáltal életében lehetősége nyílik a vezeclésre és talán elkerüli az örök kárhözatot.”<sup>4</sup> A konkrét társadalmi, történelmi hitelességen túl minden ballada ilyen „metafizikai játéktér”-ben is mozog, hiszen Szőke Pannitól V. Lászlón át Bende vitézig minden lelkiismereti konfliktus a jó és rossz közötti választás dilemmáját foglalja magában.

S itt ismerhető fel a történelmi és nem történelmi balladák

gondolati anyagának összefüggése. Nemcsak abban, hogy egyaránt az értékekhez, a helyesen vagy helytelenül felismert értékekhez való hűség vagy hűtlenség balladái, hogy *A varró leányok* elsője és Bor vitéz menyasszonya ugyanannak a hűségnek a képviselői, mint az apródok és a bárdok, illetve a honvéd özvegye ugyanúgy az alacsonyabbrendű indítatásoknak enged, mint a vén Márkus vagy Edward király. Hanem abban is, hogy a történelmi balladák önmagukban talán elbizakodottságra ösztönözhettek volna. Török Bálint és az egniek idealizált figurái egyoldalú, kritikátlan nemzeti önszemléletet sugalmazhatnának, ha a *Szőke Panni* és a *Pázmán lovag*, az *Ágnes asszony* és *Az ünneprontók* nem igazítaná helyre őket. Arany balladavilága tehát egészében ad választ arra a kérdésre, hogy az egyén és a közösség miféle eszmények és eszmék jegyében emelkedhet minőségileg.

Ha általában igaz az, hogy a középkori gondolkodás és művészet a szimbolikus relációkat elébe helyezte az okozatiaknak<sup>5</sup>, akkor ez különösen érvényes a középkor bizonyos tendenciáit mindvégig megőrző balladára Arany esetében is. Mert soha nem tételesen, hanem mindig képek és jelképek formájában állítja elénk nemzeti, társadalmi, erkölcsi, gondolati mondandóját. (A következő fejezetben, *Kemény Özvegy és leánya* című regénye kapcsán lesz szó az áttételesség és jelképeség változatairól, amelyek összefügghetnek a Keménynél amúgyis érzékelhető balladaisággal.) Ezek a magukat jelentő, de önmagukon túl is jelentéses képek és jelképek az Aranyballadában a szereplők. Arany módszere, mellyel őket alkalmassá teszi eszmék hordozására: a lélektani elmélyítés és általánosítás.

A jelkép érzékletességének biztosítója a testi-lelki konkretizálás, a fiziológiai emberszemlélet, amely testi jelenségekkel, pirulással, reszketéssel, fázással egyénít. A szimbólum szemléletességét szuggerálja még az is, hogy a megőrüléshez mindig az érzékcsalódásokon (hallucináció, vízió) vezet az út. S ebből a szempontból a sok lelki eltévelyedést nem szabad pusztá visszatérő cselekményelemnek vagy shakespeare-ies kelléknek tekinteni. Az örülések képszerűvé, láthatóvá teszik azt a zavart, ami az értékek metafizikai játékterében állott elő. (A megtévelyedés motívuma talán már *A Diszmal mocsárok tavá*-ban átvitt jelentésű.)

A konkretizálásra vezethető vissza, hogy a megőrülések rajzában nincs egyhangúság. Az ifjú, gyenge, inkább befolyásolható, mintsem

gonosz László királynak rossz álmai vannak. A makacs, önhitt Edward erősebben, őrjöngésig fokozódó módon szenved káprázataitól. Ágnes, aki csenedesebb, passzívabb természet, sír a bíróság előtt. Abigél, a szeszélyes nagyúri kisasszony kacag. Az erőszakos, érzéki Bende vitéz megzavarodása fékezhetetlen tombolás. Tuba Ferkó, egyénisége és vétke jellegét szimbolikusan fejezve ki, csendes holdkórosságba esik.

A tömegpszichózis, amely *Az ünneprontók*-ban és a *Híd-avatás*-ban jelenik meg, teljes egyértelműséggel jelképként szerepel: az elszabadult, megfékezhetetlen érzékiség csábításának és az eltévesztett életek útvesztőjének megjelenítései ezek. Egészében mindezzel mintha valami mélyvilágot fedezett volna fel Arany, mintha megsejtette volna azt, amit a modern lélektan az ösztönélethez, a tudattalanhoz kapcsolt. A nyomasztó, a szégyellt élmények elfojtónak Ágnes asszony és Edward király esetében is, s hallucináció gyanánt rögződnek.

A népballadában (akárcsak a való életben) az ilyesfajta „bűnhődés”, a bűntudatból származtatható megőrülés viszonylag ritka. Ez is arra mutat, hogy Arany itt valami elvontabb tételt illetve tételsort akart újra és újra individualizálni. Úgy azonban, hogy megőrizte az egyes figurák és konfliktusok elevenségét, sőt valóságközelségét. Az álmok, látomások szimbolikus jelentőségével is tisztában van, de reális, testközeli voltát is személyesen éli meg az az Arany, aki így ír Egressy Gábornak 1854. március 19-én: „én számtalanszor álmodom Petőfiről, s rendszeren oly töredékek egészítettnek ki, amelyeket, ama fatális idők óta, életben létéről, vagy haláláról hallottam. Így, többek közt, egyszer találkoztam vele, beszélék halála híreről, s az ominosus kukoricaföldről is, neki. Ő azt mondja: igaz, hogy ott voltam, igaz, hogy egy kozáktól dzsidaszúrást kaptam, de nem haltam meg; hanem pórruhában megmenekültem etc., oly részletesen, hogy felébredésemkor sem tudtam magamat egyhamar beletalálni a valóságba.” Ilyesfajta álmainak *A honvéd özvegyé*-vel s az azt követő balladákkal való rokonsága mutatja meg az elvont eszméket megtestesítő látomások élet-szerűségét.

Társadalmi, történelmi, erkölcsi és nemzeti dilemmák sorát jeleníti meg Arany, mindezeket végső morális választások anti-nómiáira vezetve vissza oly módon, hogy benne erkölcsi felfogásá-

nak és lelki életének meghatározó élményeire ismerünk. Különleges erővel tud részleteket az egész alá rendelni, s konkrét érzékletességet elvont eszmék kifejezésére alkalmazni. Balladáiban ily módon jelképeség és társadalomábrázolás, szubjektivitás és alakteremtés, gondolatiság és képszerűség fedi egymást. A tragikumot „földközeli” cselekménnyel érezteti meg, s nincs egyetlen metafora vagy alliteráció, mely ne vállalna részt az atmoszférikus összhatás kialakításából.

#### 4. A megszólalásmód változatai

Az Arany-ballada előadásmódjának jellegadó sajátossága a végletes tömörítés, az ebből származó titokzatosság. Tulajdonították ezt már a műfaj tradícióinak, s a költő szűkszavúságban megnyilatkozó nyelvi bravúrosságának is. Arra viszont senki nem fordított figyelmet, hogy a kihagyásosság, a nehezen érthetőség a balladáknak csak egy részére jellemző. A népi balladák közül *A varró leányokra*, a *Tengeri-hántás-ra*, a *Vörös Rébék-re*, a *Népdal-ra*. A drámai-shakespeare-ies változathoz az *Éjféli párbaj-ra* s az *V. László-ra*. A romantikus kísértetballadák közül *A kép-mutogató-ra*, a *Bor vitéz-re*. (Átmeneti ebből a szempontból a *Zács Klára* esete: bizonyos részleteket elhallgat a költő, de szaggatottsága inkább a jelenetező kompozíciónak tulajdonítható.)

Erről az oldalról is igazolható tehát, hogy ez a három balladacsoport van a ballada eredendő alkatához közelebb, s vegyülékesebb típus a románcos, a krónikás és az anekdotikus. Valami hasonló megoszlás az angol-skót balladai hagyományban is van. Míg a szűkebb értelemben vett népballada (popular ballad, folk ballad) szűkszavúbb, in medias res kezdődik, addig a minstrel (lantos, hegedős) ballada folyamatosabb, részletező elbeszélésre hajlik.<sup>6</sup>

A nehezen követhető ugrások, a nem könnyen értelmezhető célzások részben a fiktív elbeszélő speciális modorával, beszédmódjával függenek össze.

Felvont sárkányt vesz kezébe,  
Hajtja eh: „megállj, görög!”

– hangzik el Pörge Dani bujdosásával, haramia életével kapcsolatban, mert a népmonda-imitáció narrátora számíthat arra, hogy közönsége megérti: hőse görög kereskedőre támad. Arany többnyire olyan énekmondókat iktat be, akik eleve determinálják a történetet is, az atmoszférát is. A *kép-mutogató*-t vásári kikiáltó mondja el, a *Zács Klára*-t egy kobzos, a Zács család tagja. A *Tengeri-hántás*-t a kukoricafosztás egyik résztvevője, az *Endre királyfi*-t egy harcra buzdító dalos, a *Népdal*-t talán egy kocsmában énekli el valaki. Drégely ostromát az apródok elevenítik fel, a *Török Bálint*-ban a családhoz intim módon kötődő Tinódi nézőpontja érvényesül, pártfogója szomorú sorsa felett érzett keserűsége, aggodalma:

Hej! mit akar a Bálint ma reggel  
Török–magyar egyesült sereggel?

A keret és a tényleges ballada kapcsolódásának szélső esete A *kép-mutogató*, melyben az elmondott történet és a hallgatóság között érezhető távolság van. Nem válik el ilyen élesen elbeszélő és közönsége a *Tengeri-hántás*-ban. A hallgatónak szóló korholások, buzdítások szinte a történet cselekvő részesévé avatják a körben ülőket. Mint Újhelyi Mária rámutat, az Arany fordította Goethe-balladában (*Ballada az elűzött és a visszatért grófról*) eltűnik a határ a keret és a történés között<sup>7</sup>. Mesélő és közönsége egyaránt szereplője lesz az elmondott históriának. A *Tengeri-hántás*-ban (s ez a narratív sémák újabb bonyolódásával jár) nemcsak az elbeszélőt és hallgatóságát látjuk külön-külön, hanem az elbeszélés hatását is nyomon követhetjük a kukoricafosztókon, a mese tehát kettős fénytörést kap.

Az elbeszélői jelenlét akkor is művészi hatóelemmé van formálva, ha nincs megszemélyesítve képmutogató, kobzos stb. alakjában. Képviselhetik gyakran felbukkanó megszólítások: „Mi lelt, mi lelt szőke asszony, kékszemű?” (*Rákócziné*) A kérdést talán a költő teszi fel, talán valamely képzelt vagy valóságos beszélgető partner, hiszen Rákócziné válaszol rá. Hasonlóan közvetlen hangú beleszólások tarkítják az ugyancsak románcos *Rozgonyiné*-t:

Kár volt neked, Zsigmond király,  
Mindjárt megijedned.

Vannak bonyolultabb variációk is. A *Szóke Panni*-nak személyes elmondója nincs, de az első strófák az apa tudatához idomulnak:

Nevelőben jó dolog van:  
Sok kisasszony lakik ottan.

A második részben az apa közvetlenül is megszólal („Mi lelt téged, Panna lányom?”), csak az összegező lezárás távolodik el tőle, a falu véleményét tolmácsolva: „Vidd ki apja, vidd mezőre.”

Mivel a ballada eredetileg mindenki számára ismert eseményekről szól, nem is a szereplők és az események megjelenítése volt a lényeg, hanem olyan párbeszéd konstrukciója, amelyek már a tettek hatását, a lelkiállapotot rögzítik. A szöveg tehát nem egyszerűen lakonikus, hanem többszörösen megterhelt, mert az előzményeket és a helyszínt, körülményeket ugyanazoknak a szavaknak kell érzékeltetniük, amelyek az eseményeket és a hangulatot adják vissza. A legvégletesebb példája ennek *A varró leányok* merő párbeszédé oldott enigmatikussága. De epikus szakaszokat tartalmazó balladákban is kevés az igazán elbeszélő elem. Még a krónikás jellegű *Török Bálint*-ban is Török Bálint dél felé hurcolását a párbeszédben említett helynevekből (Mohács, Eszék, Nándorfehérvár) lehet kikövetkeztetni.

A hézagos előadás menete tehát közvetett és intenzív. Ami azzal is jár, hogy a nehezen érthető pontokon az olvasó-hallgató képzelete szokatlan hevességgel jön működésbe, s nemcsak kiegészíti, „összeköti” a bizarr módon összefüggéstelen eseményeket, hanem egy kicsivel többet is produkál (talán éppen azért, mert ez-az nem világos először), izgatottságában megnöveli a méreteket, veszedelmeket és szenvedélyeket. A tömörítés (az, hogy kisebb számú nyelvi elemre van bízva cselekmény, jellemzés, érzelmek stb.) fokozza a nyelv kifejező erejét. (Mindez, persze, sokadik olvasás alkalmával érzékelhető igazán.)

A csökkent számú nyelvi elem, kiaknázva a titokzatosság okozta fokozott fantázia-működést, többjelentésűvé válik. Legjellemzőbb példái ennek a *Tengeri-hántás* szemantikailag többszörösen meg-

terhelt közbevetései: „– Teli a hold, most buvik fel –”; „– Aha! rókát hajt a Bodré –”; „– Soha, mennyi csillag hull ma! –”; „– Nagy a harmat, esik egyre –”. Első renden a jelenre vonatkoznak ezek, az élő szituációra reagálnak. Összefüggenek azonban azzal is (egy kicsit segítenek megérteni), ami az elbeszélésben történik. Ezen túl jelképi jelentésük is van. Veszélyt, az érzékek csábítását, fenyegető következményeket szimbolizálnak. Egy-egy költeményben ezek az átvitt jelentésű képek össze is fonódhatnak. A *Tetemre hívás*-ban a ragadozó madár képzelet („ölyvként sanda gyanú”; „vércse-visongással rohan el”) a váratlanul, előzmény és ok nélkül lesújtó végzetnek a vers világa felett lebegő fenyegetését testesíti meg.

A nyelvi szintnek ugyancsak a képzeletet működésbe hozó, sajátos determináló szerepe nyilatkozik meg különböző stílusrétegek eltérő arányban való vegyítésében. Leggyakrabban a népiességet szokták emlegetni, ami egyáltalán nem merül ki tájszavak vagy nyelvjárási alakok alkalmazásában. Erre is akad példa, de nem túlságosan sok: salló (*Tengeri-hántás*), réjja (*Az ünneprontók*). Jellemzőbb népi szólások szerepeltetése:

Nem azé a madár, aki elszalajtja,  
S kinek a foga fáj, tartsa nyelvét rajta.  
(*A hamis tanú*)

Vagy a grammatikai szint népnyelvi jellegzetességei: „Nézzen istent kegyelmetek” (*Ágnes asszony*); „Rebi lelke nem vón' kár” (*Vörös Rébék*). Az, hogy Ágnes asszony a hajdút „galambom”-nak, bírái őt fiamnak szólítják, éppúgy szemléleti, hangnembeli tényező, mint a *Rákócziné*-ban az „ingó-bingó rózsabokor vállamon”. A románcos balladákban a népies megszólalásnak van egy kis „János vitéz”-es árnyalata: „Felfogadtam, meg is állom emberül.” – némi kimódolt takarossággal. A *hamis tanú*-ban, az *Ágnes asszony*-ban, a kései népi balladákban már nyoma sincs ennek. Súlyos, nemes fráziskinccsel, többjelentésű szavakkal operál Arany, amelyek a népeletet, annak babonás légkörét éppúgy visszaadják, mint a gondolati, lélektani folyamatokat.

A megszólalásmód régiességének a mondatritmus szintjén való megjelenése a paralelizmus. Ezt Arany maga (a magyar nemzeti

versidomról szólva) a héber költészetből, a *Bibliá*-ból származtatja. A mondatpárhuzam, a régi magyar irodalomnak ez a gyakori jelensége különböző változatokban válik a balladák stiláris eszkö-zévé. A párhuzamos mondatritmus ugyanazt ismétli más szavak-kal:

Mi lelt téged bús gerlice madárka?  
Párom után nyögdecselek bezárva

vagy:

Mi lelt, mi lelt, szőke asszony, kékszemű?  
Társam után az én szívem keserű.

Az összerakó mondatpárhuzam (Arany kifejezésével) „rokonesz-mék haladványa”, esetleg toldalékoló kiegészítése:

Az alvó aluszik,  
A bujdosó buvik;

vagy:

Az alvó felriad,  
A bujdosó riad;

Az ellentétes paralelizmusra is akad számos példa:

Szellő sincsen, de zúg,  
Felhő sincsen, de bűg

A sokat emlegetett szentenciózusság is a régiességet idézi. Ahogy Németh László észrevette: „szentenciái nem goethe-i bölcs mon-dások, nem a formulázó erők remekei: egy buja nyelvi képzelet veti fel őket, szinte a szándék alól, az önkéntelen asszociációk világából, ahonnan az élcek is jönnek. A legegyszerűbb kifejezésnek is évszázados szólások erejét tudja adni.”<sup>8</sup>

Archaizmusok főképpen a történelmi témák esetében fordulnak elő. Lexikai szinten is: tornajáték értelmében a *Szibinyáni Jank*-ban az Ilosvaiból felelevenített „újudvar”. Szintaktikai szinten is: a *Tetemre hívás*-ban: „Állata őrzeni négy alabárdost” – az „állítat” helyett ezt az alakot is használták XVI. századi epikusaink. A régi irodalmi nyelv ihletésének közvetlenebb formája a (leginkább a XVI.

század verses epikájából származó) idézet. Nemcsak a *Török Bálint* Tinódiból vett mottójára lehet itt gondolni:

„Fohászkodik mostan  
sok gyakor sírással  
Asszonyfeleséged  
az két szép fiával –”

Hasonló módon, ha nem is ilyen kiemelt formában, szerepel a történelmi énekek egy-egy szava, jelzős kifejezése. Ebben az értelemben a *Török Bálint*, a *Szondi két apródja* költői rekonstrukció, egy művészileg már megformált anyag újrafogalmazása.

„Vendégszövegek” a közelebbi múlt irodalmából is kerültek a balladákba. A *kép-mutogató* a grófleány és kedvese életének, házasságának elromlását így fejezi ki:

Szalma-viskó s falu vége  
Ifju párnak menedéke;  
Ottan rejtve volna, s boldog,  
Ha tudna, vagy bírna dolgot;  
Hanem a természet kér,  
S már sohajjal végzi a dal:  
„Kis kunyhóban is megfér”.

Lapalji jegyzetben kapjuk az idézett versrészletet:

„Hiszen két boldog szerelmes  
Kis kunyhóban is megfér.”

S a magyarázatot: „Így végződik Schiller dala (An der Quelle...) Szemere Pál fordításában, mely a század első felében országszerte zengett érzelő ifjak és leányok ajkán.” A versrészletből csak annyi derül ki, hogy a dal sóhajjal végződik, az ifjú pár boldogsága befelelősen. A beemelt szövegrész azonban azt az „érezgő” magatartást is jellemzi, amely a grófkisasszonynak is sajátja, s amely a megpróbáltatásokkal nem vet kellően számot. Ugyanígy irodalmi idézet képvisel egy gondolkodásmódot, költői korszakot. A *honvéd özvegyé*-ben. A diadalra száguldó „harci fujó paripák” Petőfi for-

radalmiságának idézésével a ballada tömörítő tendenciájával van összhangban. Háromsornyi idézet olyan egyéniséget és világnézetet elevenít meg, amelynek szemléletessé tétele jóval nagyobb terjedelemben sem lehetne sikerültebb.

A mondatkonstrukciók szintjén nagy művészi erejűek az inverziók. A szórend felcserélésével („Ötszáz bizony dalolva ment / Lángsírba velszi bárd:”) olyan szokatlan helyre kerülnek, s ennél fogva úgy felerősödnek a hangsúlyok, hogy a mondat természetellenessége fel sem tűnik, mert figyelmünket az új jelentés vonja magára. A szokatlanságok halmozásában Arany ötletessége határtalan. Az alaptendencia itt is a minél kevesebb szóval minél többet mondás szándéka: „Arca szobor lett, lába gyökér.”; „Jaj, ki parancsom élve szegi” stb. Olyan csonka mondatok ezek, amelyeknek jelentése mégis tökéletesen egyértelmű, sőt (ha a bizarrságokhoz hozzászoktunk) a drámai lerövidítést végül már szükségesnek érezzük.

„Stílművészete, stíloptimalizmusa olyan bravúrokat teremtett, a magyar nyelv, a magyar mondat mindenfajta, de főképp pszichológiai törvényszerűségeinek oly realizációit alkotta meg, melyeket fordítás soha nem érzékeltethet.”<sup>9</sup> Valóban elszomorító, hogy a frázis- és mondatalkotó Arany olyan telitalálatai, mint: „Oh, irgalom atyja, ne hagyj el”; „Hess, madár!”; „Mint hull a hulla” stb. hogyan hangozhatnak különböző idegen nyelveken, milyen távol eshetnek az eredeti hangulati és jelentésbeli övezeteitől.

A szókészlet, természetesen, a tematika függvénye. A népi balladák esetében jól megfigyelhető Aranynak az a többször is hangoztatott elve és módszere, amely szerint a tájnyelv mellőzésével az irodalmi nyelvnek kell visszaadnia minden nyelvi változatot. A tárgynak megfelelően speciálisan nagyvárosias vagy régies, katonai vagy falusias szavak tarkítják a köznyelvi anyagot. Különleges bravúrokra képes Arany a lexika területén is. Ahogyan például *A varró leányok* szóanyaga megváltozik, lakodalmasból temetésibe megy át. Ahogy a Szondi két apródját-t át- meg átszövik a törökös szavak, ahogyan egy-egy szó azonos alakú megfelelőjével szójátékot farag az *Endre királyfi*-ban:

„édes uram, most is ott legyen a háló!”  
Veti azt Endrének a sok lesben álló.

A hétköznapiságból való kiemelésnek, a meglepő, borzongató hatásnak az eszköze a szavak különleges, az átlagostól elütő használata. A főnévi „ég” és az igei „ég” összerímeltetése *A walesi bárdok*-ban nem egyszerűen a szófajisággal űzött játék, hanem méretnek és dinamikának, az égbolt távlatának és a tűz rémítő képzetének felkeltése a lelki vád borzalmának a kifejezésére. A ritka szóalak már önmagában valami sejtelmes, poétikus többletet hoz magával:

Izabella királyné Budában  
Azt se tudja, hova lesz buvában

A szövegen belüli dőlt betűs kiemelés valami többletjelentésre hívja fel a figyelmet. Másfelől ez is a lerövidítést szolgálja. Hiszen amikor az árva fiú anyja azt mondja, hogy „Csak *ezt is* még a föld alá / Tehetném.!”), akkor a meghalt férje iránti közönye, sőt ellenszenve derül ki. A centrális motívum aláhúzása a cél a *Vörös Rébék*-ben: „Pörge Dani egy *varjút* lőtt / S *Rebi néni* leesett.” A *Tengeri hántás*-ban a kurziválás az adott szó fontosságára hívja fel a figyelmet: „ki először *piros* csőt lel”; „De *suhogjon* az a munka”; „Az a Lombár nagy *harangja*!”; „*Kuvikol* már, az ebanya!”; „*Behunyt* szemmel jár-*kel* a *holdvilágon*”; „*Furulyáznak*, eltűnőben.” Az *Ágnes asszony*-ban a főhős szemszögéből megítélt kulcsmozzanatra mutat a jelentéstani elkülönítés: „S épen úgy, mint *akkor éjjel*”. A *hamis tanú*-ban is az alaplilemmát („Nem *tarcsai* birtok, – *ladányi* határ az.”) és a lezárást emeli ki:

*Kötni*: összekötné hálótok egy bogba,  
*Oldni*: széjjeloldná hosszan a habokba;”

A dőlt betűs írásmód arra utal, hogy speciális értelemben használt egy szót például *A kép-mutogató*-ban: „Ha tudna, vagy bírna *dolgot*” – azaz munkát; „Kit arasszal *így* fogunk át” – azaz két kezünkkel; „Amit a gróf *maga* mond” – azaz egymagában beszél. Ugyanígy az *Éjféli párbaj*-ban: „*Elsőt* én nem érdemeltem, / A *második* engemet nem” ti. vőlegényei. A *Bor vitéz*-ben: „*Eskü* elől szökik a lány” – annyi mint esküvő elől. Az *V. László*-ban a történeteket segít megérteni a *sír* és a *földben* kurziválása.

A szinonímák halmozása nem pusztán a nyelvi választékosság, hanem az új és új meglepetést okozó gazdagság tanúsítója. A *Tetemre hívás* különös remeklése a „fájdalom változatainak nyelvi rögzítése. Az anya és leánytestvér rejtett, fojtott zokogása a szembesítéskor sikoltássá és bűgő siratássá fokozódik; a bajtársak szánakoznak, ugyanígy a falu apraja-nagyja, a szánakozás már könnyeket csal elő.”<sup>10</sup> Az áruló jelnek, a hulla vérzésének elmaradását is új és új formában fogalmazza meg Arany: „Nem indul sebe a holtnak”; „Erre se vérzik Bárczi fia”; „Nem fakad a seb könnyre megint”; „Marad a tört vér – fekete folt”.

Az idézetek egyúttal azt is megmutatják, hogy a *Tetemre hívás*-ban milyen domináns szerepe van a színeknek, a gyász fekete és a vér vörös színének. A jelzők által meghatározott színvilág tarkasága különösen feltűnő a *Rozgonyiné*-ban, a *Tengeri-hántás*-ban, a *Népdal*-ban. Általában a krónikás és a románcos balladák a maguk napfényes tájaival, változatos helyszíneivel, a színek és fények sokféleségével tűnnek ki. A kísértetballadák (*A hamis tanú, Bor vitéz, Éjjeli párbaj*), a lelkifurdalásból eredő víziókra épülő balladák (*V. László, Árva fiú, A honvéd özvegye, Ágnes asszony*) fekete-fehér dominanciájúak, amit részben az éjszakai megvilágítás indokol. Alighanem a műfaj komorságával is összefügg a fekete szín sűrű előfordulása, akár központi motívumként (a varjú a *Vörös Rébék*-ben), akár a fenyegető eseményt előrejelző hasonlat elemeként:

S mint a holló, mint a felhő,  
Mint az árnyék, mint a szellő,  
Oly sötéten, annyi zajjal,  
A zsványhad messze nyargal.  
(Az egri leány)

Költői kép egyébként kevés van a balladákban, s ez nem is lehet másképpen, hiszen a hézagossággal, szűkszavúsággal, gyakori párbeszédességgel nehezen férne össze a gazdag és terjedelmes metaforika. Az adott ballada stiláris alapjellegzetességei szinte egyértelműen megszabják a képvilág természetét is. A románcos ballada népdalszerű hasonlatokkal él:

Oda borul,  
Mint a bokor,  
Odaborul nyakába.  
(*Rákócziné*)

A virágmetaforika a *Zács Klára*-ban előbb neutrális színezetű:

Fehér rózsza, piros rózsza...  
Szőke leány, barna.

Utóbb baljóssá válik:

Azt a rózsát, piros rózsát  
Hej, beh szeretném én!

Előfordulnak elkoptatott hasonlatok is:

Szól, s mint harmat gyenge fűvön,  
Remeg a szép asszony teste.  
(*Pázmán lovag*)

A leány, mint szőke harmat,  
Reszket, elfoly;  
(*A kép-mutogató*)

A *Rákócziné*-ban olyan képek is helyet kapnak, amelyek átmenetet képeznek a biedermeieres („Vas-kalitkám csillog-ragyog, aranyos”), illetve a romantikus („Oroszlányom viaskodik csatában”) képköltés irányába.

A romantika ossziánizmussal is színezett változata ihleti *A honvéd özvegyé-t*:

Széles, nehéz, sötét szárnyával,  
Mikép egy óriás madár,  
Árnyazta bé a vérmezőt egy  
Homályos felleg... a halál.

A balladai megszólalásmódhoz kevésbé illő, részletezett hasonlat

nem szemléltető, hanem expresszív funkciójú. A csatamezőre nehezedő homályos felleg képe egyáltalán nem látványon alapszik, hanem a költő iszonyatán. Az óriási madár, mely „nehéz, sötét szárnyával” megüli a csatamezőt, voltaképpen a költőt nyomasztja. Hasonlóképpen elvont fogalmat érzékít meg:

és a feledség, mint sulyos köd,  
Borult a völgyre vastagon;

A költemény alap gondolata vetül itt ki képi formában: az özvegy a hűség parancsa ellen vétkezik. Mulasztása azonban nehezen megfogható, talán nem is bizonyítható, hiszen inkább hiúsága, mintsem sietsége marasztalható el. Ez a feledség, feledés borul köd gyanánt a völgyre, visszaadva az emléktől való szabadulás vágyának gomolygó, kontúrtales, választásokat és vállalt értékeket elfedő lelkiállapotát.

A homályosság, az utalásokból kihámozható esemény sor, a fekete-fehér kontrasztok világában a lényegre világító, éppen ezért funkcionális (tehát a figyelmet nem szükségtelenül magára vonó), gyakran elkoptatott metaforák teremnek meg: Kund Abigél szoborszerűen merevedik mozdulatlaná, a lába földbe gyökerezik. Az *V. László*-ban felhődarabokként ereszkednek alá a rabok a várfalon. Ezek a felhődarabok, a valóságosak is, a rabok is s fantáziájának árnyai is az ifjú király lelkét terhelik, szinte jelképpé válva. Az ősz Márkus leírása is ilyesmire példa:

Téli fának hinnéd, mit a zúz belombol,  
Fázik, aki ránéz, s a halálra gondol.

Az esküvés előtt reszkető Márkus telet, zúzmarás fákat, halált juttat a jelenlévők eszébe. Valami lélekben kietlen, reménytelen látványt ad vissza mindez. A *kép-mutogató*-ban is a fagy képzeete hozza közel a gróf kíméletlenségét: „Fagy, ütésre, föl nem enged.”

A képek legtöbbször alkalmazkodnak a ballada alap gondolatához és jellegéhez:

Mint gyümölcs a fát, lehajtja  
Nehéz gondja, gondolatja:  
Neveletlen négy magzatja.

Az egyszerű, de kifejező kép Both bajnok özvegyének helyzetét éppoly szerencsésen illusztrálja, mint ahogy igazodik a vers alap-gondolatához is. A *Szibinyáni Jank* hasonlata is a téma dinamizmusával, optimizmusával, világos vonalvezetésével harmonizál:

Nagy csikaszk vad ugrik föl, de  
Visszaperdül, mint a gyűrű

A *honvéd özvegyé*-ben szentimentális képek is előfordulnak az esküvőre készülő ifjú özvegy szemléltetésére:

Feledte a feledhetetlent;  
S midőn a nászi vigalom  
Beállta, szíve sima volt már,  
Mint rég elült ó sírhalom,  
Melyen az élők gyönyöréül  
Hímes virágos fű terem...

A sírhalom, mint hasonlított, nem a legszerencsésebb választás, s a költő talán csak azért döntött mellette, hogy az „élők gyönyöréül” kifejezéssel helytelenítésének hangot adhasson. A *Híd-avatás* fantasztikus képe a nagy látomás befejeződését, a vízbe ugró öngyilkosok szédítő forgatagának ellenállhatatlan vonzerejű bűvöletét érezteti meg:

Így, s már nem egyenkint, – seregben,  
Cikázva, némán ugranak,  
Mint röpke hal a tengerekben;  
Vagy mint csoportos madarak  
Föl-fölröppenve, szállanak.

Órjás szemekben hull e zápor,  
Lenn táncol órjás buborék;

Nem is evilági-szemléleti szinten értékelendők ezek a képek, hogy ti. milyen mértékben hasonlít a vízből kelő, vízbe ugró öngyilkosok víziója a tengerhabokban cikázó, ugráló, felröppenő halakhoz, madarakhoz (amilyen jelenetnek – mondanunk sem kell – sosem

volt szemtanúja Arany, legfeljebb a Duna-parton láthatott hasonlót), hanem összbenyomásuk, atmoszférikus sodrásuk, hangulati értékük szerint.

A balladák nyelvének hangulati telítettsége ismét csak a kihagyásos epikus előadás velejárója. Mindaz, ami elmondatlan marad, a szóhangulat sugallataival egészítődik ki. Talán az ossziáni költemények, azon belül is a *Selmai dalok* mutattak példát Arany számára, hogy rikítóan véres, tragikus szerelmi históriákban nemcsak a tényleges események és figurák lehetnek jelentések, hanem a mű egésze sugallhat borzalmat, szorongást. Persze, csak akkor, ha a nyelvhasználat olyan, hogy az atmoszférikus tényezők jelentős szerephez jutnak az epikus és drámai mozzanatok mellett.

Koncsol László vette észre az *V. László*-nak azt az aligha tudatosan kialakított tulajdonságát, hogy a vihart, a menekülést megjelenítő első nyolc versszakban a mély, a békét, a megmenekülést sugárzó utolsó hét versszakban a magas vokálisok túlsúlya figyelhető meg.<sup>11</sup> A kilencedik strófa fonetikai lágyága pedig a fordulópontra jelenti:

A felhő kimerült,  
A szélvihar elült,  
Lágyan zsongó habok  
Ezer kis csillagot  
Rengetnek a Dunán.

A megenyhülés, a vihar elcsitulása a Hunyadiakat sújtó végzet kifáradását, a jobb jövő reményét érzékelteti. Az elemi erejű vihar után a csend és megkönnyebbülés folyóvíz tükrén ringatózó apró csillagai a lecsillapuló érzelmi hullámmást adják vissza, a dallamos verssorok lassuló ritmusának szinte hipnotizáló hatásával.

Az atmoszférikus telítettségnek a költemény akusztikai rétegével való kapcsolata különösen a kései balladákban szoros. A *Vörös Rébék*-en végighúzódo, a monotoníával végzetszerűséget hangsúlyozó rím és a sok „kár” (minden versszak utolsó előtti két sora a varjúkárogást utánozó „Hess, madár!”-t készíti elő) vészteni, baljós fejleményeket jósol. A *Népdal*-ban a kolo ütemét veszi fel a Duna hullámainak csobbanása és az evezőcsapások ritmusa, a muzikaszó és a mulató embercsoport dala s a hanghatások együttese többet

mond el Jován és asszonya sorsáról, mint fogalmi úton elképzelhető lenne:

Duna vizén lefelé úsz a ladik,  
A ladik,  
Róla muzsikaszó, guzlicaszó, csimpolyaszó  
Hallatik;  
Juhaj! viszik a piros almát, barackot,  
Juhaj! Kevibe Szent-Endréről menyasszont!

*Az ünneprontók* ellentétét sem adhatná vissza pontos körülírás, ha az első strófák ünnepélyes, áhítatos szófűzésébe nem robbanna bele a tivornya lármája, a kecskeduda pokoli hangja:

De mi réjja riad? de mi ördögi zaj,  
Rekegő szitok és otromba kacaj,  
Hogy reszket az egyház tornya?...

A balladák szubjektivitása, gondolatisága semmiképpen nem juthatna érvényre, sőt meg sem szólalhatna a nyelvi eszközök sugallatos összhatása nélkül.

## 5. Akusztikai rétegek

A balladák líraiságát, a tragikum katartikus feloldását kifejező melódia nem külső dísz a versnek, hanem vele születik. Arany közismert vallomása szerint „az első (még homályos) eszme felködésénél is már ott volt a ritmus, a dallam; rendszerint nem eredeti, hanem valami régi népdalhang, mely éppen a szülemelő eszméhez társult.” Ami balladáiban hazafias pátosznak vagy tragikus fásultságnak, lélektani feszültségnek vagy szubjektív elernyedésnek mutatkozik, voltaképpen a dallam sugallta harmóniának rendelődik alá.

A balladák magja tehát valamely nyelvezenei egység, mely a teremtő géniusz gazdagító, kiegészítő tevékenysége folytán cselek-

ménnyel és hangulattal telítődik, alapjában azonban az akusztikai emlékezet alakot öltése. A dallammal keletkezés, a vele való együttlétezés a ballada olyan ősi sajátossága, mely megszabja az Arany-ballada retorikáját és frazeológiáját, a dialógus mikéntjét és az atmoszférát is. (Úgy tudjuk, hogy Arany a *Népdal*-hoz dallamot is komponált, mely azonban elveszett.) Arany mintha ösztönösen igazodna a műfaj Goethe adta definíciójához (amely szerint a balladában kell lenni valami titokzatosnak, nyelvében pedig a zenei ritmus szépségének kell érvényesülnie), kiismerhetetlenül sokféle melodikus kiindulás teszi sematizálhatatlanná balladáit.

A *Török Bálint* versformája háromütemű párosrímű tizes, hol 4-3-3-as („Gonosz barát hitszegő tanácsa”), hol 4-2-4-es („Szolimánhoz titkos üzenetje”), hol 4-4-2-es („Aki Budát – gyilkolom a fattya”) osztással. Az V. László jambusi hatos:

Megcsörren a bilincs,  
Lehull, gazdája nincs:  
Buda falán a rab  
– Egy-egy felhődarab –  
Ereszkedik alá.

Az *egri leány* önmagában is a különböző ritmusok és rímelési rendek gazdagságával tűnik ki. A II. rész felező nyolcas, a IV. rész felező tizenkettős, mindkettő párosrímű. Az I. részen belül is változik a rímképlet. Az 1., a 4. és az 5. strófában hármas rímek vannak, a többiben párosak. A III. rész egy lengyel dal ritmusát veszi át (maga Arany nevezi meg: *Búsul a lengyel hona állapotján*), az V. rész felező nyolcasainak rímképlete egyik versszakból a másikba húzódik: a-a-b-b, azután a-c-c-d, ami így folytatódik: d-e-e-f, f-g-g-h és így tovább.

Az *Ágnes asszony*-ban az első négy sor félrímű felező nyolcas, a refrénben viszont antikizáló módon a felütést két daktilusz és egy spondeusz követi, mintha a hexameter második felét kapnánk. A *Zács Klára* két felező hatosból, egy nyolcasból és ismét egy hatosból áll, rímképlete x-a-x-a, vagy a-a-b-a. A *Mátyás anyja* a felaprózott felező tizenkettősből, a *Tetemre hívás* pedig időmértékes vezér-ritmusú anapesztuszi sorokból tevődik össze, amelyek többsége choriambussal kezdődik. (Ez utóbbi megállapítás Szuromi Lajostól

való, aki szembehelyezkedik Horváth János *Rendszeres magyar verstan*-ának felfogásával.<sup>12</sup> Horváth János magyar modulációjú, változatosan kezelt daktilikus metrumot ismer fel benne.)

Ezen túl azután megszámlálhatatlan egyedi-egyéni variáció fordul elő, melyek rendszerezése, feldolgozása önmagában terjedelmes monográfiát tenne ki. A népdalritmus a *Vörös Rébék*-ben időnként trochaikus lejtést is megenged („Száll a lelke, vég ne ’kül”; „Azzal elbánok magam”), ahogy *A varró leányok* felező nyolcasai meg hol trochaikust („Mintha orruk vére folyna”), hol jambikust („Megmondanám, de nem merem”). *Az ünneprontók*-ban a falu ünnepi áhítatát felező nyolcas adja vissza („Zendül, kondul szent harangszó”), a tivornya belerobbanó vad lármáját az anapesztuszok szédítő robogása:

„Hol egy muzsikás? hegedű vagy egyéb?  
Ha különb nem akad, dudaszó is elég:  
Ki fut érte? szaladj Zsuzsi lányom.”

Hasonló módon változik meg a *Tetemre hívás* verselése az utolsó strófában, mintha Kund Abigél tébolya, a számára megbomlott rendű világ szükségképpen másként hangoznék.

A népies balladák egy része (*Szőke Panni*, *A hamis tanú*, *Árva fiú*) a bimetrizálásnak csak elszórt jeleit mutatja. *A kép-mutogató* („Arcát éri hús fuvalat”), a *Szibinyáni Jank* („Jank azonban mind nyomon van”) a felező nyolcasba trocheuszt, a *Híd-avatás* („Egymásé a halál után”) a jambusba felező nyolcast játszik bele. *A Pázmán lovag* középső szakasza a kanásztánc ütemét veszi át („Összeszedi a bolond sete-suta képét”), *A honvéd özvegye* jambusai Arany Bach-korszakbeli lírájára emlékeztetnek.

A strófákra osztást és rímelést nem vagy alig ismerő székely balladákkal szemben Arany a magyar verselés szinte minden formáját és variációját kihasználja. Úgy azonban, hogy nem valamiféle egynemű azonosságot, hanem a változatok sokféleségét teremti meg. Egymás mellé állítva azt, ami antik eredetű (időmértékes és a görög-római szimmetria világát idézi), azzal, ami középkori s azon keresztül a pogány világban, a kereszténység előtti dal- és ritmus-kincsben gyökerezik.

Ez a magyarázata annak, hogy a klasszikus harmóniák ke-

csessége, összhangja mellett felkomorlik az ősi, népi-nemzeti ritmus, s egymás mellett, egymásra hatva és egymást áthatva hordozza azt, ami a balladában eredeti, „barbár”, s ami és ahogy ebből megszelídül, „európaizálódik”. Ennek jegyében Arany „nemzeti” balladáit egy részét nyugat-európai mértékre szabja (*Szondi két apródja*), a népies *Ágnes asszony* refrénje pedig időmértékes.

Nem egy-egy költemény, hanem a több mint húsz ballada együtt adja tehát azt a sokszínűséget és egységet, melyben Arany szinte minden ballada verstani egyediségére ügyel. Az egyediség mellett azonban van valami közös is a balladákban. Részben a bimetrizálás, amely a vers új és új olvasása alkalmával korábban nem érzékelt áthallásokkal és modulációkkal gazdagítja a hangzási élményt, és az időmértékes és a hangsúlyos elv egymásba játsztatásával a ballada időbeli és ízlésbeli átalakulását és összetettségét akusztikai rétegnek felelteti meg. Részben a strófaszervezeteknek a sokféleségében is megvan az azonosság: minden ballada versszakokra oszlik, melyeket különböző ismétlések, refrének fonnak szoros egységbe.

A versszakok Aranyánál (csaknem egyenlő arányban fordulnak elő négy-, öt-, hat-, hét- és nyolcsoros strófák) „erős befejezettségű és kohéziójú egységek”.<sup>13</sup> Külön jelentősége van a sorpárok lekerekítettségének, sőt annak is, hogy a sor maga, legtöbb esetben, önálló értelmi egység. Ritméma és szintagma egybeesése az érthetőséget és a hangzósságot is segíti, s nem lebecsülhető szerepe van abban, hogy a ritmikai és szintaktikai egységek azonossága megisméltélődhetik a strófák szintjén. Azaz: minden versszak önálló, kerek: a versszak végén a gondolat is befejeződik. Ez, természetesen, nem is lehet másképpen a párhuzamos szerkezetű balladák esetében, hiszen az egymást követő strófák mindig síkváltással járnak. Az már a sor és a versszak, a versszak és a versegész tükörszerű megfelelésének játéka (amit Koncsol László ír le az *V. László* kapcsán<sup>14</sup>), hogy amiképpen a versegész szintjén a páratlan versszakok (mindjárt az első) a meghatározók, úgy az egyes versszakoknak is az első két sora hordozza a tartalmat.

Többletjelentést emel ki a strófaszervezet megváltoztatása *Az egri leány*-ban:

S ki látta valaha villámlani télben?  
Fegyver csillogását fekete éjféiben?

Galambot *marókkal* vinni, verekedni?  
Gyöngé szüzi karról piros vért csepegni? -

Sok pribék esett el egyetlenlen harcon,  
De az *egri lányból* sem lett *egri asszony*:  
Messziről egy dárda hú szívét bejárta,  
Fehér köntösében odarogyott szépen  
Kedves halottjára.

Az összecsapás szomorú végének lelassuló, elkomoruló elmondása a felsornyi meghosszabbodással is jelzi a történet végét.

A versszakokat lekerekítő, egymástól elszigetelő funkciója van az ugyancsak a dalszerű eredetre visszautaló refrénnek. (A skót balladákba, állítólag, a skandináv hősénekekből került.) Arany mindig más és más feladatkörben szerepelteti. Egyik alkalommal a babonás légkör és a verset át- meg átjáró szorongás megéreztetésére: „Hess, madár!” a *Vörös Rébék*-ben. Máskor a refrén elmozdul, nem végig ugyanabból a beszédpozícióból hangzik el. (A minden versszakban új értelmet, vagy legalábbis más-más kiegészítő jelentést kapó refrén alkalmazásában is Goethe ihletését kell feltételeznünk.) A falusiak sajnálkozásából Ágnes asszony fohászkodása lesz, majd magának a költőnek az elborzadása: „Oh, irgalom atyja, ne hagyj el!” Az *Endre királyfi* refrénjének („Nápolyba vitézek! bosszúra, bosszúra!”) helyzetet és indulatot hangsúlyozó szcenikai rendeltetése is van. Az olyan dalszerű, szinte táncdalszerű refrén, mint a Burns-fordításban:

Az ördög, az ördög  
Az ördög e táncsal  
Oda van, oda van,  
Oda van a fináncsal.  
(Az ördög elvitte a fináncot)

– nem fordul elő saját balladáiban. (Egyébként is csak az említett három balladáiban, tehát a versek alig több mint tizedrészében szerepel refrén.)

A metrumnak és a strofaalkatnak színező, módosító tényezője a rímelés okozta akusztikai hatás. Sok Arany-kutató hajlamos volt e

téren hibáztatni a már-már öncélú virtuózkodást. Még Riedl is megrója a *Szibinyáni Jank* erőltetett tiszta belső rímét:<sup>15</sup>

Majd mint vert eb, kit hevertebb  
Ostor üldöz, szűköl és nyí.

S valóban van néhány olyan sorvég, mely tökéletes egybecsen-  
gésével mesterkéltnek hathat:

Összegyűjti budai tanácsot:  
„Jó emberek, adjatok tanácsot:  
Boldogasszony temploma keresztjén  
Török zászló lengjen, vagy keresztjén?”

Ha viszont a rímelést nem pusztán ritmikai szempontból kitüntetett szótagok fonetikai egybevágóságának tartjuk, hanem a szavak azonos vagy hasonló hangalakja mögött a jelentésbeli eltérést is esztétikai hatótényezőnek tekintjük, akkor tüstént elveszíti létjogosultságát az öncélú művészkedés vádja. Ha a rímelő szavak hasonlósága vagy azonossága az értelmi inkongruencia révén válik figyelemfelhívóvá, akkor a költői mondandó nemcsak akusztikailag kellemes, de a megértést is elősegítő formát kapott.

Arany egyébként egyáltalán nem viszi túlzásba a rímelés „csengés-bongás”-át: balladáit többségében sok a „süket”, azaz nem rímelő sorvég, az *Endre királyfi* pedig csaknem teljes egészében mellőzi a rímelést. Leggyakoribb a páros-, kereszt- és félrím, különböző nem rímelő sorokkal kombinálva. Azonos képlet szinte nem is akad a húszegynéhány szorosabb értelemben vett ballada között. Legközelebbi a négy soros, párosrímű *A varró leányok*, *Szőke Panni*, *Török Bálint* felépítése, valamint a *Híd-avatás* és a *Tetemre hívás* a-b-a-b-b képlete. A többi egyszer előforduló, illetve egyedi kombinációjú rímelésével járul hozzá az összképhez.

Nagy művészi erejük a rímelés megváltoztatásával jelzett, a gondolatosság, a versmenet fordulatát akusztikai oldalról bejelentő képletmódosulások. Az *V. László*-ban eleve különleges funkciója van az ötödik sornak.

„Kettőzni kell az őrt,  
Kivált Mátyás előtt!”  
„Mátyás az itt maradt,  
Hanem a többi rab –  
Nincsen, uram, sehol.”

Az a-b-a-b-x rímképletben a társtalanul maradó utolsó sor mintha valami folytatásra utalna, valami lezáratlanságot jelezne, ami sajátos feszültség forrása. A jövő reményét is magában foglaló utolsó strófában megváltozik a rímképlet, a párosból keresztírm lesz:

Állj meg, bosszú, megállj:  
Cseh földön ül a rab;  
Cseh földben a király,  
Mindég is ott marad,  
De visszajő a rab...!

A váratlanul rímelővé váló utolsó sor juttatja nyugvópontra a költeményt.

Funkcionális alkalmazásúak a belső rímek is. István vajda udvarának pezsgő életét, mozgalmasságát adják vissza a *Szibinyáni Jank*-ban: „Száz tülök szól, hajt az eb s pór”; „Szorul a rés, a lovag lés”; „Áll a hajsza, vége hossza / Nincs vetélgő hetyke dicsnek”. A csehek hadi készülődését *Az egri leány*-ban: „Lóra tehát, indulóra!” Az elbeszélés intenzitását („Sűrű, setét az éj, / Dühöng a déli szél” – az *V. László*-ban), valamint az előadásmód sejtelmes rétegezetségét, többjelentésű voltát („Csitt te, csitt te! csibém vére”; „Régi rongyát mossa, mossa” – az *Ágnes asszony*-ban) biztosítják az alliterációk.

A balladák akusztikai rétegezetségéhez nemcsak a metrum, a strófa által determinált melódia és rímelés tartozik hozzá, hanem az előző fejezetben tárgyalt mondatritmus, szóhangulat stb. is. Mindezek együtt teszik ki az Arany-balladáknak azt a roppant gazdag, sokféle, mégis jól kivehető vezérelvű muzikalitását, amely mindig megszabja a versek karakterét, hatásuk első és legfontosabb alapját képezve. Ahogy tematikailag a kereszténység előtti, pogány hiedelmektől a modern világvárossá növekvő Budapestig, a lovagvilág gesztuskultúrájától az asztaltáncoltató XIX. századig, a keresztény

mártírium változataitól a csatatéren elpusztuló „honvéd” világnézeti-politikai kríziséig, az erkölcsi értékek világában választásra kényszerülő egyén időtlen dilemmájáig, a középkorias „istenítélet”-től *Az egri leány* reneszánsz életöröméig sok mindent magukba képesek olvasztani, ugyanúgy mindennek kifejezésére akusztikailag is alkalmasak. Szabályossággal és a szabályosság megsértésével, összhanggal és disszonanciával kellő időben élve, folklór és antikvitás, romantikus dallamvilág és parnasszista hangzaskiszámítás együttesét adva.

Aranynál valóban szintetikus műfajjá vált a ballada, mint ahogy több mint félszázaddal korábban Schiller és Goethe kezén is az lett. Ők a klasszicizmussal szemben fellépő *Sturm und Drang*-ballada, Bürger kezdeményeit úgy asszimilálták, hogy a görögös szépségeszmény harmónia igényét sem szorították háttérbe, s a folklór elemeket (vagy amit annak véltek) eszmei-erkölcsi mondanójuk tökéletes muzikalitásának szolgálatába állították. A kiindulás Aranynál is zenei. Az ő tehetsége éppen abban nyilatkozott meg, hogy egyetlen melódiára, egyetlen melódia-töredékre több ezer év emberi tapasztalatát és zenekincsét, gondolati és verselési hagyományát tudta ránöveszteni, invencióval és történelmi, irodalmi forráskutatással, beleérzéssel és bámulatos rekonstruáló ösztönrel.

A kortársi francia szimbolistákhoz hasonlóan ő is a zenét tartotta mindennek felett valóznak, de nem kizárólag a líra területén. Szilárd epikus vázat ölel körül dallamokkal, szómágiával. S nem azért, hogy balladáját feldíszítse, hatását fokozza, hanem azért, mert e műfaj ezen egyetlen úton válhatott azzá, aminek szánta: sugallatok és belátások, történetek és érzelmi viharzások, szorongások és tanítások hordozójává. Az Arany-balladák akusztikai rétegeinek szétválasztása és külön-külön történő vizsgálata a szaktudomány rangos feladata (egy részét e munkálatoknak már el is végezték), a balladák összhatásában azonban korántsem egyértelmű rendeltetésük és jelentőségük meghatározása. Hiszen a befogadói élmény részben olyan hatásoktól függ, amelyeknek az olvasó-hallgató nincs tökéletesen tudatában. Racionális úton (ma még legalábbis) elemezhetetlen és tökéletesen meg nem magyarázható ez a varázslat.

## 6. Az összes réteg megfeleltetése: a kompozíció. (A „balladai univerzum”: a műfaji komplexitás)

Valahányszor megmutatkozik az Arany-balladák szubjektivitásának az akusztikai rétegekkel, a tragikumnak a nyelvi anyaggal, a gondolatiságnak a képekkel való összefüggése, mindannyiszor (bár a tárgyalásmód megkövetelte mindezek szétválasztását) valamiféle szervező elv, legalábbis művészi egyeztető ösztön működése is nyilvánvalóvá válik. Ez Arany sokat emlegetett komponáló készsége. Ennek révén ölt testet a téma drámaisága valamely középponti konfliktusban, amely a költői eszközök összehatásának köszönhetően egyetlen főmozzanatként rendel alá mindent. Ebben kétségtelenül Arany klasszicizáló alkotásmódjára ismerhetni, zárt-ságra, befejezettségre törekvésre.

Több balladája olyan fokozást valósít meg (*A walesi bárdok, Szondi két apródja*), amely a lezárást emeli ki. Az arányos, harmonikus, kerekded műegész, a „tagolt formateljesség” normája (Dávidházi Péter kifejezése) a népköltészettől és az antikvitástól nyerte igazolását. Az északi ballada viszont a középkorban az arisztoteliánus esztétika hatókörén kívül és attól függetlenül keletkezett. Ily módon az Arany-ballada az antikvitástól s attól eltérő formavilágtól is kapott ösztönzéseket. Ezért legáltalánosabb alkatát tekintve szükségképpen eltérő típusokra oszlik.

A *Vörös Rébék* struktúrája egészen más, sokkal kiismerhetetlenebb, disszonánsabb, mint a *Rákócziné* vagy a *Szibinyáni Jank* egyenesvonalú, egyértelmű művészi és eszmei tengelyhez igazodó, szimmetrikusan egyirányú világa. Mindegyik balladatípusban felbukkan azonban az ismétlés, ismétlődés mint költői eszköz, nyilván, mert a műfaj ősi jegye. A ballada kialakulásakor az előadás intenzitását a hézagosság mellett az ismétlődések növelték. Ezek kiemelték bizonyos sorokat, az emlékezetben tartást is segítették az élőszóbeli terjedés időszakában. A vers általában is prozódiai, fonetikai, grammatikai, szemantikai ismétléseken alapszik, de az ismétlés ezen túl is speciális funkciójú a balladában. A *Török Bálint*-ban nyomatékosít:

Áruló az, áruló a neve,  
Verje meg a magyarok Istene,  
Aki Budát – gyilkolom a fattya! –  
Kettő közül egynek is feladja.”

– „Áruló az, áruló a neve,  
Verje meg a magyarok Istene,  
Aki Budát közülünk feladja,  
Török Bálint szavát nem fogadja.”

A vers közepe táján a „Török Bálint, jó vitéz, Enyingi” sor ismétlődik meg, a második előfordulás szerzői megszólításból való. Amikor a szultán Verbőczinek is, György barátnak is ugyanazon módon fejezi be szavait („Török Bálint itt marad egy szóra”), ez a magyar főemberek közötti ellentétekre éppúgy utal, mint a befejezésre.

Az *egri leány*-ban, miközben az egész zenei struktúra részeként a költemény jelentését megelevenítő akusztikai tényezőként funkcionál, az ismétlődés sok minden mást is szuggerál. Például népdalszerű líraiságot: „No, ha az vagy, jer, hadd látlak”: „No, ha az vagy, jőj be onnat.” A mulatás ritmusát:

Rá zene zendül, ropog a dob mélyen,  
Rá zene zendül, kehely összecsendül.

A vigalom öldökléssé fajulását:

Szép piros bortól iszamós a padló,  
Szép piros vértől sikamlós a padló.

A leány és kedvese rosszat sejtető párbeszédének feszültségét:

„Mi zuhog, hallod-e?” – „Szilaj szél zugása.”  
„Mi dobog, hallod-e?” – „Kebled dobogása.”

A *Zács Klára*-ban a cselekményt továbblendítő, s a retorikai szintet is reprezentáló fordulatok szerepelnek:

Vissza se megy többé  
Deli szüzek közzé:  
Inkább menne temetőbe  
A halottak közzé.

Inkább temetőbe,  
A fekete földbe:  
Mint ama nagy palotába  
Ősz atyja elébe.

Az ismétlés itt sem (mint más helyeken sem) pusztá visszatérése szavaknak, soroknak, hanem szignifikáns többlettel gyarapítja a szöveget, s előrelendíti az elbeszélést, mert kifejezi a lélektani dráma haladását, bizonyos elhatározások megérését.

Az *Endre királyfi*-ban a refrént megelőző, tehát az utolsó előtti sor minden versszakban némi változtatással bukkan fel újra. Amikor a hízlgő Johannáról volt szó, akkor: „Gyanús szeretet az, sohase visz jóra.” Amikor az anyakirályné Endrét hazahívó kéréseiről, s Endrének felesége iránti szerelméről, akkor „Hímes szeretet az, sohase visz jóra.” Amikor Endre fogadkozásáról, hogy leszámol ellenségcível a nápolyi udvarban, akkor: „Bolond bátorság az, sohase visz jóra.” Amikor az averszai vadászatról, akkor: „Rettegetes éj az, sose' virrad jóra.” Amikor a gyilkos merényletről és Johanna bűnrészességéről, akkor: „Áruló szeretet, sohase' visz jóra.” Amikor Endre holttestének megtalálásáról, akkor: „Gyilkos szeretet volt, búra vive, búra.” Arany egyik nagy költői bravúrja a refrénnek mindig másként és mégis hasonlóképpen történő előkészítése az analóg sorokkal, amelyek a cselekmény előrehajtásához is igazodnak, a Johanna királyné elleni gyűlöletet is szítják a magyar vitézekben, s valami vést jósló, bajt látó aggodalmat is széthintenek a költeményen. Az a végzet-hiedelem ez, amely szerint az embert elkerülhetetlenül kelepcébe csalja balsorsa. A balladák ősi-eredeti formájában az ismétlődések szuggerálták ezt auditív és a sorsérzékenységen keresztül.<sup>16</sup>

A balladák orális terjedéséből származtatható ismétlés (könnyen megjegyezhetőknél kellett lenniük) mellett az is a műfaj régi velejárója, hogy benne az eseményeknek kevés kommentárral, mintegy önmagukban kell végbe menniük. Az Arany-balladában

az angol–skót balladához képest (és a székely–magyar balladához viszonyítva is, melyben a drámai beszédnek legfeljebb negyedrészt tesz ki a leíró-narratív elemek) nagyobb tér jut az elbeszélő átkötéseknek. Az akciónak és a külvilágnak szentelt részeknek, persze, nemcsak informatív rendeltetésük van, hanem atmoszferikus, s ezen keresztül lírai, sőt gondolati.

Ahogy például az északi balladában is sűrűn fordul elő vihar, villámlás, az *V. László* összhatásához is a természet elemi megnyilvánulásai járulnak hozzá. A kamasz király voltaképpen nem is a nemzet haragjától retteg, a fenyegetés zápor, villámlás, ézengés képében riogatja. A rémes éjszaka, a háborgó természet tehát nemcsak az igazak megmenekülését segíti, hanem a zsarnok ellen összefogó természeti és emberi erőket is szimbolizálja. Míg tehát a népballada (az angol–skót is, a székely–magyar is) szívesen indít párbeszéddel, s megelégszik azzal, hogy a helyzet és szereplők összefüggése csak később tárulkozzék fel, addig az Arany-ballada (kivételnek tekintve *A varró leányok*-at, amely csupa párbeszéd, és a *Both bajnok özvegyé*-t, amely tiszta monológ) a drámai és epikai hányad hozzávetőleges egyensúlyával jellemezhető.

Fokozza a balladák hatását egyedi, sosem ismétlődő felépítésük, ami a tematikai újdonsághoz mindig a struktúra nővumait társítja. Az egyik változatot (Riedl nyomán<sup>17</sup>) lineárisnak mondhatjuk: a cselekmény az időrendet követi. A modor itt is kihagyásos, de a cselekmény egyenes vonalú (*Szóke Panni, Rákócziné, Török Bálint*), olykor főjelenetben futva a csúcspontra: pl. a lakoma *A walesi bárdok*-ban. A másik a leleplező struktúra: ebben egy, a cselekmény megindulása előtti bűneset kerül napfényre: *Ágnes asszony, Éjféli párba, Tetemre hívás*. S végül vannak a keretes balladák: vagy egy jelenetbeli színhelyen (és történet keretében) hangzik el egy másik elbeszélés (*Szondi két apródja, Tengeri-hántás*), vagy két esemény sor fut párhuzamosan (*V. László*). Különféle átmeneti változatok is vannak. *A varró leányok* egyfelől lineáris kompozíciójú, hiszen időben és térben előremozgó párbeszédből kihámozható jelenetről van szó benne, másfelől leleplező-analitikus, amennyiben egy korábbi esemény következményeinek a felismerése, a látszattól a valóságig való eljutás.

A lineáris változatnak más-más megvalósulásai vannak. Az egyik variáns egy rövid történetet ad elő (*Mátyás anyja, Szibinyáni Jank*,

Az *ünneprontók*), a másik több drámai jelenetből tevődik össze. Ez utóbbi előképe a *Sir Patrick Spens* lehetett, melyben átmenet nélkül követik egymást apró, párbeszédés szakaszok. Bizonyos eseményeket elhallgat, tehát időbeli ugrást iktat be a *Vörös Rébék*, a kihagyásokat gyorsabb (*Zács Klára*) vagy folyamatosabb átkötésekkel (*Török Bálint*) mérsékelheti. A tömörszerűség és a szaggatottság teljesen természetesnek is mutatkozhatik (*Rozgonyiné*).

Újabb distinkciót kínál az elkülöníthető epikus motívumok nagyságrendje. Jelenetszerű alkateleme a *Pázmán lovag*-nak a párviadal, mely majdnem egészében kitölti a III. részt, s több mint ötven sorra rúg. De jelenetté formálódik a *Török Bálint*-nak az a két sora is, melynek Zichy Mihály egyik híres illusztrációja oly emlékezetes beállítását köszönheti:

Jár a barát postája, követje,  
Szolimánhoz titkos üzenetje.

Az *Endre királyfi* kis epikai építőkövekből, párbeszédfoszlányokból s összefoglaló szerzői közlésekből áll, amelyek oly sebességgel követik egymást, mintha egy képeskönyvet forgatnánk. Erre a fikcióra épül *A kép-mutogató*, melyben valóban az egyes képek tagolják a cselekményt, ami már csak azért is telitalálat Arany részéről, mert bizonyos feltételezések szerint csakugyan az az oka a műfaj töredezettségének, hogy a középkori Bänkelsängerek a balladával képeket magyaráztak, s amit képen meg tudtak mutatni, annak szóbeli megemlézésétől őrizkedhettek. A többitől elütő *Az egeri leány* felépítése, amely két történetet visz el egy közös pontig (a csehek Eger ellen vonulását és az egeri szerelmesek idilljét), de nem párhuzamos szerkezettel, hanem különálló részeket komponálja egymás mellé, méghozzá a műfajhoz kevésbé illő ráérősséggel.

A Riedl által leleplezőnek mondott szerkezettípushoz lazán odasorolható az *Árva fiú* is. A népballadákhöz hasonlóan, amelyekben a párbeszédék világítják meg az előzményeket, itt is a versszakokat kezdő kétsoros jelenetfestés után sorra megszólalnak a szereplők. Először a fiú, azután az anyja, végül halott apja, s szavaikból nemcsak a jelen szituáció válik érthetővé, hanem a korábbi viszonyok is. *A hamis tanú* (in medias res kezdettel) az eskütétel pillanatában indul, Márkus előző vívódásait csak ezt követő

viselkedéséből következtethetjük ki. Ha *A honvéd özvegye* fő jelenetét úgy fogjuk fel, mint a menyasszony rossz lelkiismeret okozta látomását, akkor ugyancsak felfedezhető némi összefüggés a múltban elkövetett bűnt leleplező balladaszerkezettel.

A keretes balladák lényege a kétszólamúság, mely lehet térbeli (*V. László*) és időbeli (*Szondi két apródja*). *A Tengeri-hántás* egy életképbe fon bele egy szerelmi történetet, *A kép-mutogató* (melyben a keret meglehetősen csökevényes az elmondott ponyvahistória mellett) a vásári sokadalom szemléletéhez igazítja a romantikus rémtörténetet. Nyilvánvaló mintája ennek a típusnak Goethe, a *Ballada az elűzött és visszatért grófról*, melyben az előtér és háttér közötti áramlás ritka virtuózitással, s nem minden talányosság nélkül létesül. Ennek a típusnak a művésziessége abban van, hogy a két szál a vers leglényegét tevő konfliktust képszerű és szólam-szerű kontraszttá emeli.

*A Szondi két apródja*-ban a török rábeszélő, csábító, fenyegető szavai és Szondi apródoktól megénekelte hősi halála a szüntelen egymásra következéssel állandóan ellentéteket egymást, térbe vetődik. A modor, a hanghordozás, a szókincs szintjéig mindent áthat ez a szembeállítás. Az *V. László*-ban az alapellentétet foglalja magában a kétféle menekülés párhuzamba állítása. A királyé és a foglyoké, a hatalmon levőké és az üldözötteké. S ez nyomban paradoxonokhoz vezet: inkább a királyt érezzük fogságban lévőnek. Tudjuk, hogy milyen korlátozott a hatalma, s hogy a „gyermek”, a „fogoly” lesz hamarosan minden hatalom és nagyság birtokosa. A helyet cserélő kiszolgáltatottság és szabadság, halál- és életosztó fordulat kortól és helytől függetlenné teszi a politikai küzdelmeknek az erkölcsi törvények érvényesülésétől nem független világát.

A Riedl Frigyes által javallt szerkezet típusok nemcsak árnyalásra szorulnak, hanem más felosztási módok is adódnak. A kompozíciót befolyásoló tényező az időszemlélet. Van több év alatt lepergő cselekmény: *Szőke Panni*, *Ágnes asszony*, *Török Bálint*. Van egy-két évre korlátozódó: *A hamis tanú*, *A kép-mutogató*, *Tengeri-hántás*, *Vörös Rébék*. Vannak hozzávetőlegesen néhány hónap (*A honvéd özvegye*, *Arva fiú*, *A walesi bárdok*), néhány hét (*Rákóczié*, *V. László*), néhány nap (*Zács Klára*, *Éjféli párbaj*), néhány óra (*Szondi két apródja*, *Az ünneprontók*), néhány perc (*A varró leányok*) alatt játszódó balladák.

Az eltérő időszerkezet, természetesen, más-más epikus megjelenítési módot ír elő. A hosszabb időtartam összefoglaló, s tömörebben jelenetező, a rövidebb szcenikailag részletezőbb, kinagyító, közclképszerű kompozíciót. Mintha Arany szándékosan próbált volna végig minden lehetséges változatot. Mint ahogy valóban élt benne olyasfajta művészi becsvágy, hogy a legnehezebbnek tartott formákkal tegyen kísérletet. Sokan a ballada iránti vonzalmát is ezzel magyarázzák: csábította a feladat, hogy meg tud-e birkózni a komponáló művészet valóban fölényes birtoklását feltételező formával.

Fokozati különbségek állapíthatók meg a balladák szerkezetét abból a szempontból vizsgálva, hogy az ugrások milyen természetűek, méretűek és sűrűségűek. A krónikás, románcos és anekdotikus balladákból lényegében hiányzik a szaggatottság, a titkozatosság. A *Szóke Panni* élettörténetet ad, *A hamis tanú* egy rövidebb életrészt jellemez néhány jelenettel. *A Tetemre hívás* és az *Éjféli párba* is folyamatos történetmondás, a *Híd-avatás* töredezett volta sem kihagyásossággal, hanem mozaikszerűséggel magyarázható. Tényszerűen elhallgatott, kikövetkeztetendő események leginkább az *V. László*-ban, a *Bor vitéz*-ben, *A kép-mutató*-ban és a *Vörös Rébék*-ben fordulnak elő. *A walesi bárdok*-ban és az *Ágnes asszony*-ban a lélektani történés hézagtalan, míg a történelemben járatlan olvasónak fogalma sem lehet arról (a szöveg nem igazít el efelől), hogy mi bántja V. Lászlót. Persze, a dolog nem azon fordul meg, amit a költő kihagy, hanem azon, hogy amit elmond, abba mennyi foglaltatik bele az előzményekből, az okokból.

Ezért tekinthető kivételes remeklésnek a *Vörös Rébék*, amely már nem is cselekményelemekkel, hanem azok csonkjaira, képekre, szavakra, sőt hanghatásra csupaszítva képes visszaadni a lélektani drámát. A balladaművészet csúcára jut el itt Arany, hisz úgy emel ki és úgy hagy homályban mozzanatokot, hogy az olvasó (igaz, nem egykönnyen, de mégis) kikövetkeztetheti az egész történetet. A külső történetet csaknem egészében belsővé tudja formálni, így a balladát lelkiállapotok egy-egy pillanatnyi felvillantásának sorozatára redukálja: Pörge Dani haragja Rébék ellen, Tera vívódása a kerítőnő ajánlatával kapcsolatban, Dani indulata Rebi néni ellen,

gyilkos dühe a kasznárral való találkozásakor stb. Folyamatosságnak és megszakítottságnak a balladára oly jellemző ritmusa itt szét-hullással fenyegetne, olyan kevés és távoli az összekötő elem, ha a kapcsolatot nem állítaná helyre a refrén és a vezérmotívum.

Megszabja a balladák menetét, s ezáltal szerkezetét is az adott műre jellemző gesztus, mozgás- vagy tevékenységforma. A *varró leányok* varrnak, bezélgnek, miközben a halottas menet közeledik: párbeszédesség és felismerési folyamat ennek van alárendelve. Márkus egyazon megdöbentő pózba merevedik bele akkor is, amikor esküszik, akkor is, amikor a koporsójából kikel, akkor is, amikor a habokból bukkan fel éjszakánként, s ez a mozdulat, ennek visszatérése teszi emlékezetessé az alap gondolatot.

Céltudatos és mozgalmas a *Rozgonyiné* cselekvési köre, étellel, bájjal teljes. V. László és Edward menekülése a belső vádak elől éppen úgy térbe és mozgásba vetített erkölcsi, lélektani fejlemény, mint ahogy Ágnes asszony monoton mosása, értelmetlen-céltalan tevékenysége a kilátástalanságot szuggerálja, az ünneprontók tánca pedig helyváltoztatás nélküli dinamikájával a pokolra jutás és kárhozat költöttségeit. A lovaglás vagy a futás, mely oly sok ballada versmenetének alapja, jellegével is sokat kifejez: Bor vitéz lovaglása a túlvilágra visz, Jank hihetetlen tempójú hajszája a világhírhez vezető út kezdete, Pázmán lovag visegrádi útjának annyi haszna és értelme lett, amennyit a készülődés megjósolt.

A *Tengeri-hántás* világát különböző szintű áramlások szövik át: a kukoricafosztók szorgoskodását a pusztá neszei, mozdulatlan mozgalmassága, a szerelmi történet egyes mozzanatainak az elmesélését a holdkóros Ferkó toronymászása és az égen repülő zenészek suhanása. S mindez pontosan fejezi ki azt, ami a balladában földi, s azt is, ami észrevétlenül az irracionálisba emelkedik. Bende vitéz abbahagyhatatlan párviadala képzelt ellenfelével, morbid mozdulatai, őrjöngése jobban adja vissza lelki kínjait, mint bármiféle kommentár.

Voltaképpen mindez annak is magyarázatát adja, hogy miért nincs két hasonló (s pláne egyforma) Arany-ballada. Költőnk oly nagy mértékben alkalmazkodott a téma lehetőségeihez, gondolatiság és hangszerelés oly egyedire alakított minden egyes költeményt, annyira más a kihagyások és ismétlések szerepe és rendje,

olyan finom prozódiai és stilisztikai distinkciók árnyalják az eszmeiséget, hogy végül minden egyes ballada összetéveszthetetlenül individuális arculatot ölt. S a különböző rétegek viszonylatában nem könnyű a domináns szint vagy szintek kiemelése. Sem gondolat akusztikai aláfestése, sem drámaiság, párhuzamosság megfelelő nyelvi kontrasztok nélkül nem volna elképzelhető.

### XIII.

## KEMÉNY EGY-EGY MŰFAJI VARIÁNSÁNAK JELLEGADÓ, IHLETŐ TÉNYEZŐI

### 1. *Az aforizma az Élet és ábránd-ban* (*az esszéregény kezdeményei*)

#### a) Az aforizma, mint a stílus intellektuális telítettségének egyik biztosítója

Kemény műveinek gondolati értékeit kezdettől méltányolták, sajátos intellektuális szépprózájának mibenlétéről azonban többnyire nyilatkozatok születtek, s nem elemzések. Többek megfigyelésével vág egybe Péterfy Jenő megállapítása: „Kemény alakjai többet beszélnek magokkal és magoknak, mint egymással és egymásnak.”<sup>1</sup> Bölcséleti jellegű betétek azonban nemcsak a szereplők belső monológjainak egy-egy részletében vagy egészében lelhetők fel, hanem párbeszédekben és szerzői szövegben is, s ez ahhoz a jogos felismeréshez vezethet, hogy Kemény még szépírói műveiben sem tisztán szépíró: „van benne bizonyos boncoló, a jelenségek okait kutató és dokumentáló hajlam, ez pedig stílusának olykor értekező, fejtegető, esszéisztikus színezetet ad.”<sup>2</sup> Különböző, többé-kevésbé elvont okfejtések, természetesen, a külföldi (Thackeray, Tolsztoj) s a hazai (Eötvös) epikától sem idegenek a korban, mégis Keménynél azért nagyobb a szerepük, mert a kortársi regényt meghatározó cselek-

mény, alakrajz, környezet stb. rovására növekedik meg a súlyuk. Az adja meg fontosságukat, hogy (különösen a pályakezdő művek esetében) a kissé darabosan kezelt alapformák mellett ezek a részek a legnagyobbakra jellemző erőről, erudícióról tanúskodnak.

Az *Élet és ábránd* már címével, két elvont fogalom összekapcsolásával intellektuális feszültséget hordoz, szinte élet és ábránd összeegyeztethetetlenségét jelzi előre. S a továbbiakban is, más egyéb értekező jellegű gondolati részletek mellett, mintha újra és újra visszatérne a címben testet öltő tömörítő-szembeállító, az aforizmára emlékeztető tendencia. Pedro Giron és a költő Camoes párhuzamában éppúgy, mint a szövegben ismételt felbukkanó filozofikus megállapításokban. A sűrűn előforduló aforizmák, illetve aforizmaszerű fordulatok valószínűsítik, hogy az *Élet és ábránd*-ban műfaji variánst előállító tényezővé vált ez a bölcséleti és irodalmi formula. Az aforizma ekkor már régóta az európai gondolkodás kedvelt sémája, megnövekedett jelentőségre tesz szert az ifjú Keménynél, minthogy a regényalkatot befolyásoló képlettel válik.

Egyébként nem könnyű tájékozódni ennek a korai és csak csonka, illetve kevésbé megbízható másolatból reánk maradt, Kemény életében meg nem jelent, sőt elveszettnek hitt regénynek a világában. A későn érő Kemény (huszonnyolc-harminc éves korában írja ezt a „zsengé”-jét) sok-sok kezdetlegességgel terhelt művével kapcsolatban mégis egyértelmű az utókor állásfoglalása: már itt „szinte teljes fejlettségével bontakozik ki”<sup>3</sup> későbbi regényművésze. Laczkó Géza szép metaforájával élve: „sötét barlang szén-csillogású tava e regény, minden evezőcsapás visszhangos ágyúdő-rejje, minden árnyék mesés szörnyeteggé nő az emberi lélek mélyén evező író különös vonzó világában.”<sup>4</sup> Hozzátehetjük: az *Élet és ábránd* látszólag kevésbé fontos részletértékei is mutatják a nagy regények jellemvonásait.

Általában az írói szubjektivitás eluralkodását szokták hangsúlyozni e regénnyel kapcsolatban, s nemcsak a XVI. századi portugál téma vallomások áthévitettsége okán, hanem azért is, mert „panaszos, keserű líraiságának” kifejezéséhez „a romantikus világfájdalomtól kölcsönöz stílust.”<sup>5</sup> Tagadhatatlanul jelen vannak az *Élet és ábránd*-ban a pályakezdő író egyéni indítékú vívódásai, de legalább ilyen lényegesek (s többek között ezért mondható el róla, hogy a későbbi Keményből szinte minden kitapintható már benne)

a távolító, objektiváló művészi tendenciák is. Maga az, hogy olyan sokféle nézőpontból láttatja a cselekményt, hogy jelentős mértékben mellékszereplők leveleiből, úti beszámolóiból értesülünk az eseményekről, valamiféle krónikás higgadtságot is vegyít a forrongó, lázongó líraiságba.

Egyfajta kiegyenlítő szerepet játszik az aforizma is, mint rejtett, de sok mindent belülről meghatározó műalakító és műfajképző tényező. Szubjektív eredetét lehetetlen kétségbe vonni, ám megfogalmazását, hanghordozását tekintve mégiscsak az általánosításnak, az alanytól való eltávolodásnak, a megfigyelésekből leszűrt életbölcességnek a szintjére emeli a hol burjánzóan festői, hol lávaszerűen ömlő, fájdalmasan lírai modort. A fiatal Kemény tehát nemcsak első nagy válságának megvallására, hanem kudarcai, szenvedései gondolati feldolgozására is szánja regényét. Az „aforizmatikusság” ily módon azt eredményezi, hogy bár a magánéleti, közéleti krízis kuszán szubjektív műalakot ölt, már ekkor igen jelentékeny funkcióhoz jut az intellektuális feldolgozás, amely segít az „én”-től eloldani, s így az általánosítás irányába vinni a regény világát.

## b) Az aforizma mint gondolati és irodalmi alakzat

Több jel szerint is az aforizma csupán lappangó ihletője a regényalkatnak, alkalmazásában kevés a kiszámítottság, több a spontán rátalálás. Az *Első könyv*-ben elég sok a klasszikus változathoz igazodó aforizma. A *Második könyv*, melyben húsz év után értesülünk Camoes hőstetteiről és hányattatásairól, mint epikus funkciójú szakasz, kevesebb betétet tartalmaz. Aforizmában még szegényebb a *Harmadik könyv*, amely Camoes jelenbeli sorsát és Sebastian király afrikai hadjáratát beszéli el. A *Negyedik könyv* a legrövidebb, de ehhez képest is legkisebb az aforizmák száma, holott a katasztrófa bekövetkezése, Camoes halála, illetve Portugália függetlenségének elvesztése alkalmat adhatna általánosító filozófikum közbeiktatására. Az aforizmák egyenletesen csökkenő számából arra következtethetünk, hogy az író egyre inkább műve „teremtett világá”-nak hatása alá került, egyre ritkábban szakadt el hőseitől, azaz a cselekménytől. Tehát a szerzői betoldásoktól

fokozatosan megszabadulva egyre szuverénebbé válik a regényvilág. Keménynek csak félig-meddig tudatos alkotói módszerére jellemző, hogy az aforizma szabályos alakjához nem ragaszkodik. Vannak ugyan „klasszikus” aforizmái is: „Hol a politika elnémul, megszólamlilik a költő, mint Dodona ércének nyelve.” Röviden, markánsan megfogalmazott tételek ezek, világosan tagolt, arányos, szembeállító mondatszerkesztéssel: „Ki eszköz néha nem akar lenni, annak céljai nincsenek. Az első, mit feláldozni kell, ha tenni vágyunk, függetlenségünk.” Belső elentét, csaknem a paradoxonra emlékeztető feszültség keltése, illetve feloldása figyelhető meg az *Élet és ábránd* aforizmaiban.

Voltaképpen eleget tesz a formai kritériumoknak (egyetlen mondatnak, a látszatot leleplező ellentétnek a formájában ad életbölcsest), mégis már a regényíró kényelmessége, szűk korlátokat nem tűrő részletező kedve nyújtja el a következőt: „S találni fogsz az élet ködös völgyében oly halomra, melyet a nap arany sugáiraival körülszótt, ha itt a legvilágosabb pontot két lény foglalja el, kiket szabad, balzsamos és meleg lég köszönt, és te, a homályos és nedves párázatok közt vándorló, irigyelnéd őket, kik a legszebb menhelyet föllelték, ha a tört és visszafojtott sóhajok elégületlenségükről nem tanúsítanak: akkor ne kételkedj, hogy az egyik közülük az első szerelem emlékeinek lázával küzd, s alaktalan kéjekért ábrándoz, és a másik oh ez miként volna szerencsés, midőn nem boldogíthat, s midőn a szív túláradozó kéjei alatt is érzeni kénytelen, hogy szenvedélye csak félig van viszonzva, mert kodvese feldúlt keblében a legösszhangzóbb húrok szakadtak szét.” A mai olvasót (de minden biztonnal a valamikorit is) próbára tevő, bár egyetlen mondat kereteit feszegető életbölcsest ez arról, hogy a boldognak mutakozó szerelem sem irigylésre méltó minden tekintetben, mert az első szerelem, a valamikori boldogság emléke gyakran nem hagy nyugtot, belefeledkezést. Az első szerelemnek mint feledhetetlen, meghatározó érzésnek a mindenhatóságáról szólni aligha újdonság a romantika korában, Kemény azonban nem ezt teszi pusztán, hanem látszat és valóság, szerencse és szerencsétlenség relativizálásával valóban pontos megfigyelést foglal egyébként eléggé nehezen áttekinthető mondatába.

Szerepelnek Keménynél olyan aforizmák is, amelyek ugyan három vagy több mondatból állnak, mégis egyértelműen mutatják

a „műfaji” tulajdonságokat: meglepő, antitetikus módon formuláznak általánosabb igazságokat: „Nemzetek gyakran egyoldalúság által válnak dicsővé. Egy eszme járványossá lesz, meghódít minden hajlamot, magához bilincseli a szenvedélyeket és új korszak kezdődik. Ekkor a láthatáron tömött csoportban nagy jellemek tűnnek fel, kiket vándormadarakként közöszlön egy célra vezet. Előttük és utánuk pusztá ég.”

Vannak azután érdekes határesetek. A szellemes, sőt csattanószerűre élezett megfigyelés közvetítése több hosszú mondatot vesz igénybe, ezért a kötelező tömörítés hiánya kérdésessé teszi, hogy aforizmáról van-e szó még egyáltalán: „Mert találkozottatok-e valaha oly bajnokkal, ki, ha szintén táborát nyomor és éhhalál kísérte, ne derüljön fel győzelmeinek emléke által? Ő sajnálni fogja azon tartományban, melyet vakmerész portyázatai széttiprottak, az ipar elakadását, a hatányosság csökkenését, a polgárosodás haldoklásait; és mégis, midőn látandja a gyárt, melyet zsarolásaival megbuktatott, a templomot, melyet katonalakká változtatott, a híd oszlopait, melyet ágyúsorai összedöntének, titkon kéjelegni fog, mert minden romon dicsőségének örök zöldjét fölleli, ezen silány növényt, mely szemétben ver gyökeret és haraszaival porló részeket kapcsol át. Ilyen egy kacér hölgy is. A férfi hidegebb önösséggel áldozik szenvedélyének, de ritkán talál örömet a kijátszott és hervadó nő szívfájdalmában, míg a néember bánatjelek közé kéjéretet rejt, ha az, kit szeretett és többé már nem boldogíthat, kínmortalékká lőn.” (Kemény ez utóbbi okfejtése egyébként arra is érdekes példa, hogy a gondolatilag oly igényes és mély író néha – feltehetően figyelmetlenségéből – milyen lazán komponál: a szövegrész első fele nem pontosan azt mondja, mint a valóban aforizmaszerű zárómondat.)

A minden tekintetben a klasszikus mintához igazodó, tehát egészen rövid („... mennyi kéj serked oly életből, mely mindig halállal nézett szembe!”) és ellentétet tartalmazó („... az önkínzásban kevés érdem van, ha oly szív, mely izgalomhoz szokott, keres menedéket azon szélcsend ellen, mely az élettenger tükreán reményeink vitorlaszárnyait többé nem feszíti, s mely unalmas órákat ígér, mint felhőtlen ég és szél nélküli hullám a matrózoknak.”) aforizma mellett akad példa arra is, hogy a tárgyhoz képesti nagyfokú tömörítés dacára a kifejtés hosszúnak, több lépcsősnek mutatkozik,

s bár bizonyos feszültség lappang a mondatok mélyén, mégsem talány és megoldás, feltevés és poén mechanizmusára épül: „De az ember természetében nem fekszik a szüntelen rajongás, az örökös kockajáték önjövedőjével. Egy néptestet lázas vérkeringésben állandólag tartani nem lehet. Csakhamar nedváltak szerint különválnak az egyének; néhánynál feszültség, soknál eltompulás következik, s kifejlődik azon közállapotú jellem, mely elv- és szenvedélytelenül tapad a jelenhez; piócafént függ a pillanaton, hogy belőle táplálékot szívjon; fájdalomtalan és önös, vannak indulatai szenvedély, törekvései nagyszerű cél nélkül; nevezetes leendő újszólván önkénytelenül, becsültetik és tiszteletben áll ok és tények nélkül.” Kemény politikai tapasztalatának és történelmi érzékének fényes bizonyítéka ez a megfigyelése akkor is, ha aforizmának csak fenn-tartással minősíthető.

### c) Az aforizma mint filozófiai, történelmi, lélektani ítéletforma

Az *Élet és ábránd* aforizmáinak egy része a lét legáltalánosabb törvényeire vonatkozik, tehát filozófikus jellegű: „Hol az értelem eltévedne, sejtés uralkodik, mely Isten okoskodása olyaktól felfogva, kik a nagy eszme kapcsaira emlékezni s azt értelmesen előadni gyengék.” Csüggedt, feloldás nélküli létfilozófia ez: „... az érzemény oly hernyó, mely mindig maga rágja szét selyemházát... és... az eszmélet oly sírásó, ki koporsót készít minden törekvésnek...” Ez a pesszimizmus, melynek társadalmi és nemzeti megokolására többen tettek kísérletet, igen gyakran nyilatkozik meg a történelem, a politika vonatkozásában.

Létfilozófia, történelemszemlélet s az egyes ember érzelmi és erkölcsi viszonyaira vonatkozó megállapítások azonban egy törőlfakadnak: a létnek szenvedés gyanánt való átéléséből, az értékpusztulás élményéből, illetve az erkölcsi törvény kérlelhetetlen érvényesüléséből: „és mi minden lesz a szenvedésre ok! Nemcsak a bűn; egy ballépés, gyöngédtelen tettünk, ártatlan hibánk. Nincs a léleknek rése oly piciny, melyen a sors át ne vethetné kampóit; és nem ismerek példát arra, hogy író oly költői igazsággal végzetessé tudta volna tenni az emberi gyengeséget, hibát, mint Kemény.”<sup>6</sup>

A történelmet veszélyekkel, iszonyatos bűnhődést maga után vonó tévedésekkel fenyegető, kiismerhetetlen labirintusnak (az ő szavával „tömkeleg”-nek) látta már ekkor is: „jó előjeleket gyakran rossz jövő vált fel.” Portugáliának a regényben ábrázolt összeomlása az erdélyi, tágabban a magyar politikai helyzet roppant nehézségeit mérlegelő Kemény aggodalmait fejezi ki: a könnyelműség, az óvatosságra intő figyelmeztetések lebecsülése bukásba sodor.<sup>7</sup> A jó előjelek és a rossz jövő szembeállítása, mely ábránd és élet konfliktusának felel meg, Kemény egész életútját végigkíséri majd, kezdeti politikai megrázkódtatásaitól több évtizedes Kossuth-fóbiájáig.

Történelemszemléletének távlatossága, külpolitikai, világtörténelmi horizontja aforizmáiban is megnyilatkozik: „... keleten az egyéniség oly hatalmas, mint Európában az eszme, hol a legörjögőbb küzdést, a forradalom vésznapjait gondolatok szülik, melyek rendszerint a fegyvercsattogások közt és a szenvedély gőzkörében kihálnak, de mint múmiák hadi jelszóul és győzelmi eszközül használatnak.” A nyugati és a keleti „modell” összevetése kezdettől kulcsfontosságú Kemény gondolatvilágában, amire részben Oroszország balkáni terjeszkedése és a Habsburg vagy tágasabban német érdekszféra ütközőpontjába kerülő magyarság sorsának történelmi tanulmányozása vezette rá, részben az erdélyi románság problémája, mely vallása révén az orosz birodalom vonzáskörébe tartozott.

Társadalmi kérdéseket is megvilágíthat aforizma: „... a polgári társaság, ...midőn intézményei által a lélekzök szabad működését elfojtotta és kigúnyolá, a rokkant erény számára mankóul adja a könnyörületességet.” A centralistákhoz csatlakozó, reformer Kemény átgondolt és gúnyos ítélete ez, aki ugyanakkor bizonyos kööttségek elvetését a „rajongás” tartományába utalja: „Korlátokkal szorítjuk magunkhoz a rangot, hívatást, kényelmet és szerencsét. Ki e sorompókon kívül marad, az – pórtömeg; ki belőlük elvágyik – az rajongó.” (A „rajongás”, későbbi eszmerendszerének egyik alapfogalma is szerepet kap élet és ábránd szembeállításában, kezdettől negatív hangsúllyal. Camoés „ábránd”-ja szerelmi szenvedély, politikailag viszont nagyon is megbízható, higgadt gondolkodó. A „rajongó” itt Sebastian király, a viszonyokkal nem számoló elbizakodottság megszállottja.)

A társadalmat Kemény ekkor igen nagy mértékben a romantikus zenikultusz jegyében szemléli, Camoenst „vatesz Gulliver”-ré növeszti, „körülötte csaknem mind törpék nyüzsögnek”.<sup>8</sup> Ilyesmire utal az egyik aforizma is: „Testvérmintára építünk üvegházat és iskolát. Bennök a termény is hasonló: érdekes, parányi, fűszerdús, tetszik a szemnek, kábítja az érzékeket. Egy marad el mindkettőből és száradna ki korán: a cser és lángész. Mert gyökerök sok helyet igényel, leveleik szabad légre vágnak, koronájok terjedékeny...” Ez azáltal nő a regény egészét átszövő „globális” aforizmává, hogy a „nagyember” Camoës nem tud „alkalmazkodni” a viszonyokhoz, sem költői, sem katonai teljesítményét nem méltányolják.<sup>9</sup>

Kemény, akinek lélekelemző művészetét oly sokra tartották már kortársai is, mély emberismeretről tanúskodó reflexióit önti aforizma formába: „Ritka szenvedély hordozza csupán azon bérruhát, melybe a világ öltöztette, és a szív legősmertebb nyilatkozatainál is mindig található oly titkos rugókra, melyek a közfigyelmet kikerülni szokták. Többnyire a féltékenység kútfejenek a szerelem tartatik, pedig ha e szívkor elemeit vegytani szigorral külön választhatnók, ritkán lelnők meg a lombik fenekén a szerelmet, mint főtényezőt, ellenben igen gyakran a föllázadt önérzetet, a megsértett hiúságot és gögös eszességet.” Általában feltűnő, hogy sokkal több a nőkre, a nők szerelmi érzésére, viselkedésére vonatkozó megfigyelése<sup>10</sup>: „a rezgesség, illedelem és tartózkodás, a hölgykebel királynéjának, a szerelemnek őrei.”

Bizonyos megállapítások az elmélkedő írók állítják elénk, akit lélekboncoló töprengések ösztönöznek regényírásra, s másrészt regényeinek egy-egy alakja, a cselekmény egy-egy csomópontja újabb és újabb meditációra készíti: „egy nőnek keblén kívül nincs e földön mennyországa. Ő hön szeret, vagy könnyelműen élvez. E két ellentét nála korán s örökre elválík. Fog-e valamelyiken boldogsághoz jutni, kétséges. De az mindig igaznak marad, hogy a kettőn egyszersmind vagy fölváltva sohasem. Mert a ledér élv betölthetetlen űrt fog teremteni a nő keblében a szerelemre, és a szerelem mindig lélekvadakkal küzdend a régi könnyelműség miatt.” Kemény ritkán szolt hitelesebben és szenvedélyesebben a szerelemről, mint itt. (Olyan részletek érdemelnék kiemelését, amelyek azonban nem aforizmaszerű megfogalmazásúak<sup>11</sup>, s a

regény intellektualizálódásának, az esszéregénynek ezúttal csak az aforizma tradicionális műformája által inspirált kezdeményeit vehetjük számba.)

#### d) Az aforizma mint önkifejezés

Az aforizmak elsősorban az élet és ábránd gondolati koncepciójának kialakításában jutnak szerephez, de nem lebecsülendő módon járulnak hozzá a regény vallomások szintjének (vö. az *Egy műfaj jellegadó tényezői* című fejezetben a szubjektivitás rétegeiről mondottakkal) intellektualizálásához. Mindennek életrajzi háttere eléggé egyértelmű, hiszen Keménynek ezt a korai regényét mindenki egy nagy szerelmi csalódás élményéhez kötötte.<sup>12</sup> Bizonyára ez az érzelmi háttér az aforizmak egy csoportjának: pl. „a lemondáson kívül nincs más bölcsessége az embernek.”

Legalább ilyen súlyú lírai elem a politikai és a művészi pálya közötti ingadozás. Kemény ezekben az években (a regény megközelítően 1842 és 1844 között íródott) a közélet és az irodalom kettős vonzásában élt, s biztosra vehető, hogy a költő Camoës és a politikus Pedro Giron szembeállítását a két életszféra közötti dilemma alanyi mérlegelését tükrözi. (Sokadjára kell rámutatnunk: az *Élet és ábránd* ebben is az egész pálya leglényegesebb kérdéseit előlegezi.)

A politikai küzdelmeiben gyakran magára maradó író keserű nyilatkozata aforizma formában: „Erkölcsei és szellemi fönség az, mit a bűn és ármány után legkevésbé szívvelhet a tömeg. A polgári társaságban üldözésre kitett első helóta volna Lucifer, a második egy cherub.” Panaszos szubjektivitás higgad józan belátássá, s ölt aforizma alakot: „az arany a föld gyomrában legdurvább anyagokhoz vegyül, és mi okon változtatná meg közöttünk régi természetét?”

Az a magánéleti és politikai borúlátás, ami a későbbi években egyre inkább elhatalmasodik Keményen, már itt jelen van, és már itt az értelem ellenőrzése kíséri. Európai divat, romantikus járvány ugyan a csalódottság, Kemény aforizmái azonban mentesek a túlzásoktól. Nála nem modorosság a szenvedés, nem szánalmat kiváltani kívánó önkínzás, hanem őszinte vívódás és tanácstalanság:

„A szerencse gordiusi bog, s még a titkok papjai sem mondhatják előre meg, kutató kéz oldandja-e fel, vagy metsző kard.” A jövőt faggató töprengés Kemény egyik leginkább meghatározó jellemvonása. A döntések erkölcsi súlya azért nyomasztja annyira, mert tisztában van az elhibázás kockázatával akár nősülési tervről, akár a Széchenyihez való csatlakozásról, akár bármiféle más ügyről van szó.

Bénítólag hat rá éleslátása, aminek révén (akaratlanul) önnön jövőjét is megjósolja: „Küzdéseink vagy azon nyugalomban jecednek meg, melyet a világ rezignációnak nevez, s mely tulajdonképp az életösztön iránti fogékonyság kiszáradásából áll, vagy pedig besodortatunk azon fásultság közé, mely csendes, mert az izgalom eszközeit nem ismeri, s mely orvosolhatatlan, mert örültséggé vált.” A világ törvényeinek megismeréséből megdöbbentő következtetéseket levonó író lírája hatja át e túlzó állítást.

Sajátos részt vállalnak a regény szubjektivitásának hordozásából a kompozíció különböző szintjein elhelyezkedő aforizmák. Természetesen van mind vallomás-, mind reflexió-értéke a cselekményhez simuló, a valamely szereplő (ez esetben Catharina) gondolkodását megvilágító aforizmának is: „A néember szűk körrel elégszik meg s talán jobban érti rendeltetését, mert nem gondolkozék róla.” Egy-egy szereplőt plasztikusan jellemezhet az, amit mond, s különösen sikeres portretizáló lehet egy aforizma. Pedro Giron mondja, s igen sokat árul el vele magáról: „addig meddő az élet, míg a polgári viszonyokra nincs hatásunk és magunknak másokon befolyást nem szerezhetünk.” Itt a vallomásos elem az írónak az ilyesfajta életvitelhez, életfelfogáshoz való viszonyában érhető tetten.

Éppen ezek az aforizmák egyébként a lírailag legkevésbé áthevítettek, ami természetes is, hiszen az alanyi kötődés ilyen esetekben a legáttételesebb. Pedro Giron külsejének bemutatásában például: „A lelékenység és utánzási hajlam – mely tulajdonoknak az öltözködés nehéz tudományában a szokott és feltetsző közti keskeny határban kell egymást kiegyenlíteni – alkotják egyik létrészét azon alig megmagyarázható különségnek, mely a született urat a többi lényektől, kik csupán szegények vagy gazdagok, gyöngék vagy hatalmasak, de nem egyszermind jó vérűek, félreismerhetetlenül kijelöli.”

A fukar és a házi szellemek példázata, s még inkább az „ál-szemérem vétkes ábrándja”-ról szóló, balladának nevezett történet (Júlia grófnő megöli az őt megmentő, de őt „pongyolán” látó Manfrédet) gondolati, sőt az utóbbi aforizma funkcióban szereplő epikus betét. Nyilvánvaló, hogy a líraiság leginkább azon az aforizmán ömlik el, s ez sugárik szét az egész regényen, melyet a cím, illetve a téma helyére képzelhetünk. A fiatal Kemény létét eleve csupa ellentét szabja meg, hiszen művész és politikus, arisztokrata és liberális, elvileg földbirtokos, gyakorlatilag szegény. Individuális és kollektív érdekek, falusi és városi élet, jelen és múlt vonzásában él<sup>13</sup>, s szerelmi életében is szüntelenül át kell élnie valóság és eszmény, élet és ábránd kettősségét.

Nem csoda tehát, ha ezt a korai regényét kezdettől fogva azon világnézet költői megnyilatkozásának látták, „mely örökös küzdelemben látja a magasra törő vágyat a köznapi érdekekkel, a költészetet a valósággal, a lángészt a prózai társadalommal.”<sup>14</sup> A lángelme, a művészi és erkölcsi kiválóság hontalansága, az élet diadala az ábránd fölött – ez a mű szubjektív tartalma. (Akkor is, ha Kemény nem adja direkt magyarázatát a címnek, sőt igyekszik annak jelentőségét bagatellizálni. Az *Első könyv* végén azt írja: „húsz egész évet említetlen hagyok az egyszerű történetből, melyet – Isten tudná, minő szeszély után – *Élet és ábránd*-nak címeztem.”)

Közvetve vagy közvetlenül a regénycímbe foglalt ellentétnek van alárendelve a mű sok-sok aforizmája, mely mintegy más-más oldalról világítja meg, indokolja és nyomatékosítja e Kemény számára sok györtelmet okozó kettősség lényegét.<sup>15</sup> Egész pályájának ismeretében fokozottan érvényesnek érezhetjük az élet és ábránd életbölcsessel átszőtt líraiságát, azt az ideális sóvárgást, amely alulmarad a számító haszonelvűséggel szemben<sup>16</sup>. A regény gondolatisága az egyes aforizmáktól a történet tanulságán keresztül egészen a művet betetőző, címbe foglalt ellentétig a magasrendű érték nem életrevalóságának, veszélyeztetettségének szomorú konklúzióját sugalmazza.

A tragikum járja át a mű minden elemét, ám (s ebben mélységesen igaza van a szépíró Keményről értekező Péterfynek) nem pusztán leverő hatású: „Ha fájdalmas, nyugtalanító benne a szkepszis, az egyéniség ereje iránt a sors hatalmával szemben, ez a szkepszis sohasem támadja meg az erkölcsi lét alapjait. Keménynek

csak az a gyöngeség fáj, mely erényeinkkel szükségképp párosul; de a tragédiának, melyet velünk a végzet játszik, mindig van értelme. A romok felett új fejlődés nyílik, s míg lesznek szenvedők, lesz erény is a földön. S ha az emberben az erkölcs hatalma sohasem nyilvánulhat tiszta ellentmondás nélkül, ez nem az emberi törekvés pusztá hiúságát, hanem igazán tragikumát jelenti. E tragédiában részt venni nem öröm, de azért nem is fönség nélkül való.”<sup>17</sup>

Ennek a gazdag erkölcsi, esztétikai hatásnak, a minden regényíró kortársát meghaladó intellektuális igényességnek és eredetiségnek nem lebecsülendő tényezői az élet és ábránd aforizmái, amelyek mintegy egyensúlyt tartanak a szenvedély kétségbeesése és a belátó értelem között. A regény gondolatisága magába szívta a nagy kérdések felé űző szubjektív tapasztalatot, az indulati-érzelmi viharzások sürgető nyugtalanságát, de mutatja az ítélő elme, s elrendező művészi alakítás higgadtságának jeleit is. Így képes arra, hogy viszszaadja a harmincéves író élettapasztalatát, tragikus életfelfogását, de az erkölcsi törvények megértéséből eredő nyugalmát is.

## *2. A lélektani módszer romantikus közvetettsége: áttételesség és jelképeség a Férj és nő-ben (a pszichológiai regény kezdeményei)*

### a) Indirekt leírás és értékelés

Már a kortársak észlelték, hogy Kemény epikájában milyen fontos szerepe van a közvetett jellemzésnek. Átvitt jelentésű környezet- és tájjelemek a gondolatiság hordozására bizonyulnak alkalmasnak, s egyúttal a regények sajátos atmoszférájához is hozzájárulnak. Gyulai írja emlékbeszédében: „A természet, hely és környezet hatásának rajza a kedélyre kiválóan sikerül neki... Regényeinek a helyei a magyar költészet legszebb lapjai közé fognak tartozni minden-  
ha.”<sup>18</sup>

Papp Ferenc a *Férj és nő*-vel kapcsolatban emeli ki a nem hasonlat formájú, hanem díszlet vagy kellék gyanánt funkcionáló tárgyak sugallatait, legalábbis egy esetben: „A költő világos célzással mutatja be Elizt, mint szerelmes leányt orchidea virágaival, mintha hasonlatosságot találna közte és a folyondár között, mely föld nélkül a levegőben tenyészik s inait száraz gallyakra vagy kődarabokra veti.”<sup>19</sup>

Sőtér abban, hogy a Norbertek a Kolostoryak végétét jelentik, „szellemes jelképességet” lát, s úgy véli, hogy ez végig is vonul a *Férj és nő* egészen: az öreg Kolostoryt a botanizáló, Voltaire-t olvasó idősebb Norbert viszi sírba, Albertet Eliz.<sup>20</sup> Szegedy-Maszák Mihály a közvetett jellemzést az értékszerkezettel hozza összefüggésbe: Kemény ebben a regényében a polgárosodásra képtelen arisztokrácia szükségszerű pusztulását mutatja be, akárcsak Stendhal az *Armance*-ban: „a hős ott szinekdoché szerepét tölti be, egy réteg – szintén az arisztokrácia – értékkiüresedésének a példája.”<sup>21</sup>

Barta János a *Férj és nő* művészi fogyatékoságának tartja, hogy a lelki folyamat „inkább csak el van mondva, mint hihetően megjelenítve”<sup>22</sup>, s észreveszi, hogy a módszeres, sokoldalú pszichológiai folyamatrajzot olykor a jelenetezés, bizonyos jelképek helyettesítik: pl. Kolostoryt először talán nem is Iduna grófnő büvöli el, hanem Szent Ágosta: „Középkori templom, ódon középkori várkastély... Rendkívül finom művészi ötlet az, hogy a sok ódontság közt egy mai, előkelő nő jelenlétét, illetve lappangását Albert egy otffejejtett finom női kesztyűből sejti meg.”<sup>23</sup>

Kimondva-kimondatlanul megfogalmazódott tehát már, hogy Kemény epikájában előfordul a hősök indirekt, azaz táji, tárgyi stb. elemeken keresztüli leírása, ami egyúttal értékelés is. A *Férj és nő* esetében ennek kiemelt fontossága van, mert az 50-es évek elején írt társadalmi regényekben, melyeket mentesít a röpirataiba foglalt eszméi-nemzeti problematikától<sup>24</sup>, nagyobb tere marad ilyesfajta művészi mesterkedésre, ugyanakkor az olvasó közönség megnyerésének írói programja is vonzó, szemléletes, színes, a gondolatokat is „megérzékítő”, vizuálisan gazdag regényforma kialakítására ösztönözte.

Éppen ezért a *Férj és nő*-ben elszaporodnak azok a tárgyi világ-ra utaló, ám nem pusztán önnön jelentésükkel szerepelő vizuális elemek, amelyek részt vesznek a sugalmazni kívánt alapeszme

illusztrálásában, sőt nyomatékos művészi megjelenítésében, így módon a puszta díszítő-megjelenítő funkción túl a regény értékeinek világát is konkrét, érzékletes formában szuggerálják, sőt (jelképességüknel fogva) a mű poétikus atmoszférájának kialakítóivá képesek válni.

## b) Jelképteremtő díszletezés

Kemény művészi tudatosságának jele, hogy olyan természeti képekkel kezdi el regényét, amelyek a *Férj és nő* eszmei-emberi lényegét előre szemléletessé teszik. Keselykő „nagyúri külalak”-járól ír, „mely oly barátságosan komoly, oly büszkén leereszkedő, oly zord-kecses, hogy ki-ki átláthatja, miként hegyünk többre van teremtve, mint név nélkül élni szegény rokonai, a zöld fürtű szomszéd bércsek mellett, s arról is ki-ki meggyőződhetik, hogy nevét csupán valami arisztokratikus lénytől, mint az oroszlán, párdúc vagy kesely, volt szabad kölcsönöznie.” A leírás a Kolostory családra jellemző arisztokratikus légkört készíti elő.

Erre utal az is, hogy „Keselykő tar homlokának királyi koronája” a Kolostoryak egykori várának romja. De a szokásos sorrend fel van cserélve: előbb kapjuk a magános, megközelíthetetlen, mindenek fölött uralkodó szikla képét, s néhány bekezdéssel ezután tudjuk meg, hogy a Kolostory família az „egész Felföldön a legvegyületlenebb és legrégebb családnak volt kikiáltva.” Az értékelő mozzanatok egyelőre pozitívak: amikor (ugyancsak a regény legelején) Kolostoryék új úrilakjáról esik szó, amely építési modorával a régi idők iránti rokonszenvet árul el inkább, mint „korunknak kényelemvágyát, mely készítményeivel a művészetet a célszerűség és jövedelmezés szolgálóleányává tette”, akkor legalábbis az értékek kiegyenlítetttsége az, ami szembetűnő.

Teljességgel egyértelművé válik a jelképiesítő szándék Zórény Iduna grófnő birtoka, a szent-ágostai uradalom kapcsán is. Itt is van várrom, hegyi tó, XIV. századi kápolna, azaz természeti és építészeti elemek egyaránt előkelőségre, ódonúságra, kivételességre utalnak. Liza ezzel szemben, „ha épületté büvöltetnék, gazdag vár helyett, mely széles láthatáron uralkodik, mezei lak volna, zöld

repkénnel ablakán, szerény kényelemmel szobáiban.” Az épületek jellege modort, gondolkodásmódot, karaktert illusztrál újra és újra.

Sőtér megállapítása szerint: „Kemény társadalmi regényeiben az arisztokrata pompa ellenlábasként szerepel mindig a polgári komfort, az angol stílusú, inkább kényelmes és meghitt, semmint fényűző környezet.”<sup>25</sup> A *Férj és nő*-ben a Norbert bankár által Albert és Eliz számára épített virányosi mezei lak ilyen díszletelem: „karcsú oszlopsorral, széles verandával és két, szögletein a veranda homlokáig nyúló felső emelettel... Az épület... az angol cottage-okhoz hasonlított.” Liza egyszerűségét, tisztaságát, kiismerhetőségét jelképezi új otthonuk, míg Idunához Szent Ágosta, a „grófi vár gyönyörű, bár elhanyagolt parkja” illik.

A díszletezés jelleg- és értékkontrasztokat tartalmaz. Jól kivethető, hogy Kemény Norberték puritán, célszerű életformáját igyekszik felemelni, ám akaratlanul is azonosul némileg Kolostory Albert értékrendjével, aki tisztában van ugyan a polgári racionalizmus, tisztesség erejével és időszerűségével, de nem tud leküzdeni valami akaratlan tiszteletet, sőt rajongást egy másik, túlhaladott látvány- és értéktartomány iránt: az író Albert szemével láttatja Szent Ágostát: „A falu nevető külsejével ellentétben áll a földesúri lak komoly alakja, mely gyönyörű sétányok közül oly mélán, oly szent áhítattal néz alá, mintha templomával, kettős kőkeresztű ablakaival, hegyes ívű kapuival, sötét folyosóival, repedezett bástyájával és portáléjának homlokszobraival együtt elvágynék a mosolygó virányok mellől egy sziklás és kopár bércre, hol kevesebb zaj és kevésbé pezsgő élet venné körül.” Hangsúlyozva van az idejétmúltság (sötét folyosók, repedezett bástyák), de a kiválóság, a nem mindennapiság iránti áhítat is áthatja, annak a Keménynek a nosztalgiája, akinek a számára a történelem, a vallás, a művészet a legfőbb értéket jelenti.

A jelképies díszletezés művészi hatását kissé lerontja, hogy a mű indítása óta újra és újra felbukkanó, következetes analógialáncot az író (Albert lelkiállapotát ecsetelve) egy ponton feloldja, megmagyarázza: „Előtte a Zörények, kiknek ereiben a nyugati hősköltemények bajnokainak és a keleti szultánok tündér leányainak vére cserg, ha másoknál nem is tökéletesebb, de vonzóbb lényeknek tűntek föl. S az óriás kőhalmot, melybe a plébános vezeté, bár alig volt lakható, többre kezdé becsülni a virányosi szerény

épületnél, hol kényelem és csendélet honolt.” A kétféle, elütő díszletezésű környezet felmutatása értékszembesítő funkciójú.

Kemény a fogalmi körülírásánál teljesebb, meggyőzőbb hatást ér el a látványelemek megfeleltetésével: az „érzékletek” szférájában mutatja meg Albert világának végleteit, s egyúttal azt is, hogy az „ábrándos” arisztokrata széplélek számára melyik érték- és látványegyüttes ér többet. Az irányregény eszméi tehát jelképes tájképekben, környezetrajzban konkretizálódnak. A díszletek és a háttér ugyanakkor a regény ökonómiáját szolgálja, kiemeli az egyszerre gondolati és vizuális elemeket a korszerű lélektaniség kedvéért.

### c) A jelentésátvitel fokozatai

Kemény gyakran szerepeltet olyan beállításokat, amelyek túlmutatnak önmagukon, s ha a jelképesesség fokát el nem is érik, mégis nyilvánvaló, hogy valami másnak, önmaguknál többnek a megérettetésére szolgálnak. Amikor például a regény legvégén Albert eljut a feleségvilkosság gondolatáig: „Ágyától, hol rémálmai üldözték, s a karszékétől, melyben késő estig keblét a szenvedélyek parazsa égeté, csak egy ölnyi távolság volt a csigalépcsőig, mely Eliz hálószobájának még mindig be nem zárt ajtajához vezetett. S Albert gyakran állott éjjelenként óranegyedekig a lépcső felső fokán, s felindulása mutatá, hogy tudja a kísértést, mely alá felé inti, és érzi az ösztönt, mely sarkallja a kínálkozó alkalom megragadására.” Albert vívódása, ingadozása, elhatározásai, majd megtorpanásai vannak itt térbe vetítve, s a helyszínrajzhoz kapcsolódó leírás jelenetbe, mozgásba emeli át mindazt, ami fogalmilag is elmondható volna.

Hasonlóképpen materializálja egy emlék, egy kapcsolat intimitását az a motívum, hogy Norbert bankár úgy építtette fel a virányosi mezei lakot Albert és Eliz számára, hogy az egyik helyiség annak a szobának szakasztott mása, melyben nászéjszakájukat töltötték. Albert és Eliz számára ez kézzelfogható, mindennapi valósággá teszi az egyszerit, az emlékbelit, mintegy „térbeli” elemmé formál valamit. Szerelmük, házasságuk indulása fűződik ehhez a szobához, együtt élnek tehát valamivel (bútorokkal,

tárgyakkal), ami empirikusan is létezik, de mégis valamiféle jelentés társul hozzá. Ez a „többletjelentés” kapcsolódik a virányosi lakhoz, s ez a maga természetességével, nyíltságával megint csak ellentétes mindazzal a homályossággal, titokzatossággal, ingerlő démonikus-sággal, amit Iduna képvisel.

A lélektani elemzés elmélyítését célzó jelentésátvitel speciális példája az a jelenet, melyben a vallásának elhagyására készülő Albert a plébánossal egy részt olvastat fel Dante *Isteni színjáték*-ából: Dante és Vergiliusz a pokol hatodik „abroncsá-”hoz érkeznek, a hittagadók köréhez: „a sík téren óriási mennyiségű sírok emelkednek; mindeniket láng öleli át, melytől a kövek oly forrók, hogy a vasat megolvasztanák. A szarkofágok födelei föl voltak emelve, s az üregekből borzasztó jajgatás tört ki.” Az író arra törekszik, hogy főhősének rettenetes vívódását, büntől való irtózását, iszonyatos kínjait valami külső tényezővel (egy irodalmi mű részletével) érzékeltesse. A Júdás -kör borzalmait, víziószerű jelenetei ugyancsak az írói ökonómia szolgálatában állnak: kevés szóval sokat mondanak el Albert lelkiállapotáról.

Az alap gondolat látványná formálódik Albertnek Tamáshoz írt levelében: „Nézd meg, kedves Tamásom, egy lordnak csarnokát – hol az ősök képe még jobban őriztetik, mint Keselykőn, s látni fogod a büszke herceg mellett a polgármester szép özvegyét, a világhírű admirál karján a szerény falusi lelkész unokahugát, és a lordnak, ki igen szép majorátussal bír, oldalánál a kereskedő lányt, kinek atyja egyszeri lerakodáskor több kincset hord áruhajóin, mint vejének, a nagytekintélyű felsőházi tagnak összes fekvő vagyona.” Az angol lordnál kiakasztott képek, természetesen, a magyar arisztokrácia polgársággal való összeolvadásának „vizuális” receptjét, Kemény óhaját adják vissza. Az angol arisztokrácia hatalmának és életrevalóságának alapja a néppel való „vegyülése” – sugalmazza a leírás a jelentésátvitel révén. Ám a *Férj és nő* a maga egészében éppen az ellenkezőjét fogja bizonyítani, azt, hogy az arisztokrácia és a polgárság összefonódása végzetes a polgárságra és nem célravezető az arisztokráciára nézve, méghozzá az arisztokrácia hibájából.

## d) Végzetdráma és vizualitás

*Eszmék a regény és a dráma körül* című tanulmányában írja Kemény: „a regénynek egy nagy előnye van a sokkal tökélyesebb formájú és sokkal költőibb természetű dráma fölött, ti. a körülményesség, a detailok varázsa az állapotok, helyzetek, irányok és jellemek festésében. Nem szükséges most megvitatnom: vajon ama tulajdonban, melyet előnynek neveztem, nincs-e annyi prózai vegyület, hogy éppen miatta nehéz már a regényt a költészet nemei közé sorolni, és éppen miatta nem nyerhet az oly törvényeket, melyeket a szervezetben követni tartozzék, s oly határozott formát, mely a kényesebb műízlést is annyira kielégítse, mint egy hibátlan alakú drámáé.” (KZs kiemelése) A díszleteknek, a vizuális analógiáknak a regényegészben játszott szerepe alighanem Keménynek azzal a törekvésével függ össze, hogy a regényműfaj vélt előnyét és vélt hátrányát, azaz műfaji alkatát kedvező irányba, az egység és költőiség irányába módosítsa. A jellemek megvilágítása kedvéért tájképeket, környezetelemeket mellékel, egyúttal azonban a túlzott prózaiság ellenszerét is fölleli ezekben, hiszen az önmagukon túlmutató, elvont jelentésű leírások, párhuzamok költőiséget hordoznak, ami (például a Stendhal-típusú száraz, tárgyyszerű leírással összevetve) a romantikus lélektaniség közelére utal. A metaforikus funkciójú látványelemek ugyanakkor a „határozott forma”, a „hibátlan alak” Kemény szerint drámában testet öltő normájához is közelítik a *Férj és nő*-t, amennyiben terjedelmes fejtegetéseket tesznek feleslegessé.

Az indirekt jellemzést szolgáló beállítások végighúzódnak a regényen, sajátos utalásláncolatot képeznek. Visszatérően az alap gondolatot hangsúlyozzák, az arisztokrata és polgári életelvek ellentétét. A némileg talányos cím is erre utal (elég bizonytalanul), hiszen Albert és Eliz kapcsolatára, előbb-utóbb bekövetkező összeütközést magában foglaló kettősére vonatkozik. Még időben és térben e konfliktustól távoli leírások mélyén is a polgári racionalizmust, általában a civilizációt fenyegető, pusztító erők élménye lappang: Albert olaszországi úti élményeiről számol be öccsének: „Bősz és szomorú vidéken voltam, melynek egyes darabjai fölött a sápadt halálangyallal két nemtő küzdött: a komoly polgárosodás és a mosolygó természet. Merészen kigyózó csatornát

építettek a mocsáron, hogy a lusta víz megszabadulván sárga-zöld szőnyege alól, vígan lejtessen a tengeranya karjai közé. Göbölcsorda és juhnyáj legelt minden szabad téren, mely a posvány alól fölmerült, és szemem nevető rétet, termékeny szántóföldet látott a szikkadt tófenék, a kiirtott csalit, a megszántott üledékek és leégett nád helyein.”

A műben újra és újra felbukkanó szembeállítás-sor a regény végső lényegét tudatosítja. Barta János fejtegetése szerint a *Férj és nő* a mű derekától szalonregényből sorsregénybe fejlődik át, a központi sorsmodell pedig (nemcsak Albert és Eliz, hanem Tamás és Adél, Terényi és Iduna esetében is) az össze nem illő embersorsok fatális összefonódása.<sup>26</sup> A végzetdrámává növekvő *Férj és nő* a látványelemek oppozícióiban az alapeszme feszültségét adja vissza. Kemény ily módon az érzékletesség világában is megteremti annak a megfelelőjét, amit e tézisregényében mondani akar.

### 3. A műfaji minták módosulása (Elbeszélői magatartás és értékelés az *Özveggy és leánya*-ban)

Már a múlt században is a legkiválóbbak, Gyulai és Péterfy, s e században is sok jeles irodalomtörténész foglalkozott Kemény regényírói alkatával. Ám az amúgyis nehezen érthető és nem könnyen magyarázható ember, gondolkodó és író művészi módszerét egységes formulával jellemezni mindmáig nem sikerült. Nyilvánvalóan azért, mert ilyesmi nála még annyira sem lelhető fel, mint mások esetében. Stendhal, Tolsztoj vagy Krúdy sok tekintetben rokon karakterű regényeket írt, Kemény azonban szinte minden alkalommal más és más. Egyik regényében a *Wilhelm Meister* nyomára bukkanunk, a másikban Walter Scott követőjének bizonyul, a harmadikkal kapcsolatban okkal hivatkoznak Balzac ihletésére, és mindnek sajátos magyar és erdélyi észjárás az egyénítője.

Kezdetből fogva dicsérték analitikus látását, történelmi és

lélektani hitelességét, miközben még többek által legsikerültebbnek vélt regénye, az *Özvegy és leánya* is (annak ellenére, hogy megtörtént esetet vesz alapul) romantikus rémtörténet gyanánt is felfogható a benne szereplő leányrablás, párbaj, halálos veszedelemből való csodaszzerű megmenekülés és ezért járó gyűrűzálog, szerelmi öngyilkosság stb. miatt.

Az *Özvegy és leánya*, mint ismeretes, két, jól elkülönülő részből áll. A megírását félbeszakító hosszabb szünet miatt a kényelmesebb és derűsebb előadásmódú első felét komorabb, drámaibb zárószakasz követi. (Az I. és a II. rész 1855-ben, a III. rész 1857-ben jelent meg.) Ugyancsak ismert, hogy Szalárdi krónikáját, melyből a Mikések leányrablásának históriáját merítette, Kemény 1853-ban rendezte sajtó alá, s 54 végén fogott az *Özvegy és leányá*-hoz.

A regény első felének írása idején bizonyos fajta politikai konszolidáció és a Pesti Napló körüli tevékenykedése is bizakodással töltötte el. Mire 56-ban a folytatáshoz kezdett, sok minden megváltozott körülötte. Időközben meghalt anyja, s a *Pesti Napló* anyagi helyzete is megrendült. Lónyay Máriához fűződő szerelme is kudarcra végződött, s ezzel a negyvenhárom éves férfi úgy érezhette, legutolsó reményét kell feladnia.

Papp Ferenc szerint az *Özvegy és leányá*-ban az „alanyi elemek annál is inkább összeillenek Kemény szerelmének történetével, mert a költő az első két kötet írásakor még átadhatta magát csalóka ábrándjainak, míg a harmadik kötetben már csak saját lemondásának gyötrelmeire gondolhatott vissza.”<sup>26a</sup> Az írón elhatalmasodó csüggedés azonban nemcsak a mű befejezését teszi tragikussá, hanem az összes ezt követő regényből is hiányzik majd a kiegyensúlyozottság, a derűnek, az iróniának az a játékossága, ami az *Özvegy és leánya* első, nagyobbik felét olyan sajátossá teszi.

Kétségtelen, hogy önmagában a Szalárdinál található történet akár szatirikusan is feldolgozható volna oly módon, hogy a hangsúly a fanatikus, pénzsóvár, bosszúvágyó Tarnóczyné kudarcára esnék. és Kemény mintha valóban valami ilyesmibe kezdene a leginkább Thackerayra emlékeztető ironikus modorban.<sup>27</sup> A végzetdrámaszerű kifejelettől élesen elütő módon a regény indítása szinte kedélyes.

Tarnóczyné gyakran ironikus bemutatása éppen nem legyőzhetetlen és fatális szörnyeteget jelez előre, a hangnem pedig odáig

megy a frivolitásban, hogy a predestinációból is tréfát csinál: „Mikor pedig a rokkapörgés közben Rebekka valamelyik barátnőjének, vagy ha ilyesmi nem volt kéznél, vén dajkájának, az örökbe tartott kis apródnak, a bibarcfalvi egyház papnéjává nevelt belső leánynak és a fonásra beparancsolt jobbagynóknak egész lelkesedéssel fejtegeté azon hitesezmét, hogy aki üdvösségre választatott, bármennyit vétkezzen, erővel is üdvözülhet; de aki kárhozatra választatott, ha szintén olyan volna, mint szent Dávid, szent Péter és szent Pál, okvetlenül el fog kárhozni...”

Tarnóczyné alakjának Péterfy által is kifogásolt gépiessége, túlzott kiszámíthatósága voltaképpen ennek a szatirikus ábrázolásnak az egyoldalúságára vezethető vissza. A kinevettetés, természetesen, nemcsak a Tarnóczynében megtestesített rideg kálvinista kegyeskedést illeti, hanem (szelídebb formában) Naprádiné egyéniségét, Mikes Mihállyal kapcsolatos öncsaló ábrándjait, számításait is. Igaz, a Mikes Mihályt, Naprádinét, Zakariást, Csulait szerepeltető részekben valami melegebb, jóindulatúan megmosolyogtató bemutatás is érvényesül, amihez hasonlóra Dickensnél és Jókainál találunk gyakran példát.

Arra már Nagy Miklós rámutatott (s futólag mások is)<sup>28</sup>, hogy az *Özvegy és leánya* a „hangnemek változtatásában” gazdagabb, mint a többi mű, hogy az egynemű tragikum mellett az idill (Sára és Naprádiné néhány napos együttléte, Móricz időzése az erdőmesternél, az állatképek zsánerjelenetei) is szerephez jut. A Dickensszel való analógia is felbukkant már<sup>29</sup>, sőt Szegedy-Maszák Mihály a romantikus groteszk ihletését is feltételezi Tarnóczynéval kapcsolatban.<sup>30</sup> A leghívebben azonban úgy írható le a hangnemek változtatásából, az össze nem illő szereplők vegyítéséből eredő tarkaság, ha Kemény elbeszélői magatartását kísérik figyelemmel. Barta János több tanulmányában is érinti az ún. kettős hangzat kérdését. Az epikus közlést „bizonyos többárnyalatú fölény, évdődés, az olvasóval való körülményeskedő játszadozás jellemzi... ...a komolyság álarcába enyhe szatirikus, ironikus-évdődő szándékok rejtőznek.”<sup>31</sup>

Ebből a szempontból különbözik igazán a mű első és második fele. Az a kedélybeli és talán világértelmezésbeli módosulás, ami a regény írásának szünetében oly végzetesen változtatta meg Kemény szemléletét, kiolvasható az elbeszélői magatartás változásából. Az

első részben Tarnóczynét Kemény még „ironikus kedélyességgel szemléli, elsősorban képmutatást, biblikus pátoszt és háziasszonyi kicsinyeskedést egyénítő beszédmódját csúfolja. Jellemző, hogy az özvegy olyan ártatlanabb gyarlóságáról, mint a falánkság egyedül itt hallunk. Ez az asszony folytonos korholásával még csupán könnyet hajt leánya szemébe, még nem az a mitikus szörny, akit félelmetes tágasságú metaforák növelnek emberfölöttivé a végső fejezetekben.”<sup>32</sup>

Nagy Miklós eme pontos megfigyelése arra a fokozatos elmozdulásra utal, ami a mű utolsó harmadában szinte kizárólagossá teszi a humort és derűsebb színeket nélkülöző előadásmódot. Ez azonban nemcsak Tarnóczyné beállítására vonatkozik, hiszen Kemény modora ironikus Sára olvasmányainak, a keresztességnek öltözött leányrablók, vagy Csulai gyávaságának leírásában is. Mintha egy darabig fölényesen (egyszer ironikusan, máskor humorosan, vagy legalábbis kedélyesen) kezelhetőnek, tehát kiismerhetőnek és ellensúlyozhatóknak vélné az emberi intolerancia alakját öltő rajongást, túlzást, rögeszmés fanatizmust is.

A rosszul alkalmazott erény képviselőit, Jánost és Sárát kezdettől megkíméli Kemény az irónia és a humor fricskáitól. Ennek oka nyilván az, hogy rájuk nem tekinthet a fölény pozíciójából, olyan erkölcsi magaslatra helyezi őket, ahol a szatíra semmiképpen nem érhet fel hozzájuk. Az elbeszélői magatartásnak s az ehhez kapcsolódó hangnemnek ily módon érték vonatkozása is van. A modorváltozat nem eseményekhez, helyszínekhez, életkörükhöz, hanem szereplőkhöz, s az általuk képviselt erkölcsi képletekhez társul. Ennek bizonyító erejű példája lehet a II. rész 6. fejezete, melyben (hiába kerülnek egymás közvetlen közelébe) Mikes Mihály humoros beállításából semmi sem tevődik át Sárára.

Vagy még szembetűnőbb mindez a regény befejezésében. Az utolsó fejezet, mely Mikes János öngyilkosságzámba menő haláláról tudósít, váratlanul kedélyes, közvetlen hangra vált, mivel Mikes Mihály és Judit asszony további sorsára terelődik a szó: „Egy történetbúvár barátom állítja, hogy Haller Péter második neje valami Naprádiné lett volna, kivel a legboldogabb házassági szövetségben élt. Félek bírálóimtól. Maradjon homályban e kérdés.”

Az elbeszélő magatartás értékelő jellege a legbonyolultabb formában Tarnóczyné esetében nyilatkozik meg. Jelenléte az első

két részben nem teszi lehetővé azt, hogy az „életkedv és derűs humor sugarai” csillanjanak fel.<sup>33</sup> A vallási eszméket álszent módon szajkózó „árva özvegy” fősvény, nyereszskedő, bosszúvágyó, önző, irigy már ekkor is, de az ironikus modor most még legyőzhető ellenfélnek mutatja. A Csulai felekezeti előítéleteit, vagy a Haller Péter és Naprádiné megismerkedését illető humor egyfajta biztonságérzetnek a kifejezője. A könnyed helytelenítés, a játékos modor az aggodalmat, a veszélyérzetet nem zárja ugyan ki, de a borúlátást talán igen. Csulai és Tarnóczyné felekezeti indíttatású korlátoltsága olyan mértékben nevetséges, az elbeszélői magatartás olyan fokig kedélyes, hogy csak furcsállhatjuk Péterfy nézetét, mely szerint Kemény a „szív vidám mosolyát nem ismeri.”<sup>34</sup>

A feltétlenül komplikáltabb, rejtett öniróniával színezett elbeszélői magatartás csak akkor válik dominánssá, amikor (a Lónyay Mária-ügy – számára – szomorú kimenetelét előbb csak sejtve, aztán ismerve) „kettéosztja önnön szerelmes énjét”<sup>35</sup>, s János után, akibe ábrándos, lovagias szerelmi epekedését öntötte, részletezni kezdi Haller Péter korai öregedését, vonzalmat felkelteni nem tudó esetlenkedését. Ez utóbbi beállítás szubjektivitásáról megintcsak az elbeszélői magatartás értékelői funkciója tanúskodik: bármekkora hangsúly is esik az öreg kérő erkölcsi kiválóságára, bármennyi szájalom is vegyül Haller Péter kínos-keserves szereplésének bemutatásába, az alkalmatlanság ténye nem palástolható.

A regény sok talánya közül az egyik, hogy a református vallású és a nagyenyedi kollégiumnak oly sokkal adós Kemény Zsigmond miért éppen egy bigott kálvinistában testesíti meg a rosszindulatú türelmetlenséget. S ha már így cselekedett (bár erre Szalárditól semmiféle inspirációt nem kapott, hiszen a krónikában a Mikések brutális nőrablók és a panaszt tevő Tarnóczynénak van igaza, Sára és János titkolt szerelme tehát Kemény kitalálása), akkor miért kellett Csulaiból, a református papból is gyáva és hiszékeny, ostoba és kisszerű figurát teremteni? S miért lett a legvonzóbb alak éppen egy jezsuita, Mikes Móricz? Holott a XIX. századi liberális közvélemény nem feltétlenül a XVII. századi jezsuitákban látta a szívbeli nemesség, az eszményi felvilágosultság, nagylelkűség és jóindulat képviselőit. Egyáltalán: a XVII. századi Erdélyről szóló regényben nincs egyetlen, a reformátusokkal rokonszenvező mozzanat, még Rákóczi fejedelem is inkább számító, anyagiás politikus, mint

őszinte és jó ember. Magyarazatként ismét Kemény speciális elbeszélői magatartása kínálkozik, amely elfogulatlanságot sugalmaz. Az ironia és a szatíra megkérdőjelez mindenfajta végletességet, kétségbe von mindenféle, az abszolút igazság képviselőjében történő fellépést. (Ezenközben a protestáns puritánizmus nagyon is meghatározó az egész regény értékhierarchiájában, s Mikes János felfogásában is, aki a gyöngéd és egyszerű iránti hajlamot tartja a legtöbbre.)

A regény „anti-kálvinista” tendenciája szükségszerű másrészt annyiban, amennyiben a Kemény hősök közül általában a legtöbb valamely téveszme rabja<sup>36</sup>, s itt is: nemcsak Tarnóczynéről derül ez ki nyomban, hanem Kelemen is tévedés áldozata (azt gondolja, hogy Sára viszonozza szerelmét). János és Sára a félreértett erény foglya, sőt Naprádiné is ok nélkül bízik Mikes Mihályban, ahogy Haller Péter sem igazodik el könnyen Sára érzelmeit illetően. (Mikes Mihályné, a regény egyik legrokonszenvesebb alakja, így imádkozik: „Mi homályban járunk, szemünk nem látnak, és segítség nélkül az igaz utat el fogjuk téveszteni.”)

Az általános, szinte mindenkire jellemző „tévelygés”-nek, mint a regény alapeszméjének összefüggése nyilvánvaló a fölényérzeten alapuló szatirikus beállítással, s azzal a már ironiát nélkülöző, részvételi emberszemlélettel, amellyel például Haller Péter hipochondriája van ábrázolva. Majdnem egészen a befejező fejezetekig meghatározza az elbeszélői magatartást az emberi gyarlóságokat megértő és megbocsátó humoros együttérzés. (Még a fejedelem diplomáciai manőverein is oly mértékig látunk át, ami őt is politikai és egyéni érdekek közt egyensúlyt és megoldást kereső, szűk mozgásterű, s így ha nem is szájalommal, de belátó mérlegeléssel kezelte figurává teszi.) Kemény emberszeretettől áthatott részvétének alapja az, hogy a tévedező hősök, akármilyen mértékben vétkesek, kihívják maguk ellen a végzetet.

Az *Özvegy és leánya* jelentősége (sok egyéb mellett) ebből is kiviláglik. Első két része magabiztos, harmadik része már reménytelenséggel teli közérzetet tükröz. Az ezt visszaadó elbeszélői magatartás azonban, mely hol szatirikus, hol reflexív, hol ironikus, hol lírai, hol humoros, hol tragikus stb., nem szervetlenséghez, vegyességhez vezet, hanem egy-egy alakhoz kötődve szilárd értékrendhez igazodik. Ugyanakkor egyfajta emberi gazdagság illúzióját

kelti. Ami tehát egyenetlenségnek, művészi átgondolatlanságnak látszhatik (az egységes, harmonikus elbeszélő modor hiánya), az az *Özvegy és leánya*-ban nemcsak egy sajátos életrajzi és világképi fordulattal magyarázható összetettség, hanem a különmű műfaji mintákhoz (előbb Scotthoz, Dickenshez, Thackeray-hez, utóbb Shakespeare-hez, a görög s a romantikus végzetdrámához) kapcsolódó megváltozása elbeszélői magatartásnak és értékelésnek.

Utolsó (az *Özvegy és leánya*-t követő) regényeinek életfilozófiájában, nemzetvívójában a pusztulás, a végzet feltartóztat-hatatlan, az igazi tisztaság és jóság kiszolgáltatott, védtelen, akárcsak a görög tragédiában. Az *Özvegy és leánya* végén már ez a benyomás uralkodik el, míg az első két rész sugallata szerint az emberi esendőség, a humorosan is felfogható gyengeségek megértéséből és elnézéséből, a belátásból és a türelemből felderenghet a részvéten alapuló egyetemesség perspektívája, amit leginkább Dickens, Thackeray, s talán Jókai ihletének tulajdoníthatunk. Korábbi regényei közül nem egy, pl. a *Gyulai Pál* is a teljes kilátástalanság jegyében íródott. Az *Özvegy és leánya* első felében a fölényérzeten alapuló modor felcsillantja a világban eligazodó, azzal reménytelenül küzdelmet vívó magatartás lehetőségét. E kettősség, e szembeállítható két szemlélet, a romantikus regény Dickens-féle változatának s a végzetdrámának ellentétes és egymást kiegészítő jellege miatt egyedi ennek a regénynek az alkata, s jelent fordulópontot a regényírói pályán.

#### 4. A hasonlatok szerepe A rajongók-ban

A hasonlatokat, mint oly sok minden mást, az eposztól örökölte a regény. A részletezően kibontott, a cselekményhez nem szervesen kapcsolódó ún. homéroszi vagy epikai hasonlatot azonban már alig alkalmazza Kemény. Sok minden tovább is él az eposzi hasonlatokból, de megváltozott funkcióval, s folyton módosuló látószöghöz igazodva. A regény (illetve Kemény) nagymértékben kiszélesíti a hasonlatok használati körét, s ezzel részben az eposzsiságtól való

eltávolodást dokumentálja, részben a századforduló magyar prózáját is előlegezi, ha például a hasonlatoknak a Krúdy prózában betöltött szerepére gondolunk.

A bölcsező Kemény gondolatai is nyerhetnek hasonlat formájú kifejezést: „De valamint a nemes érc a föld gyomrában sok nemtelen anyaggal vegyülten él, szintúgy midőn kitisztítva forgásba hozatik, ritkán jön együvé, ritkán csoportosodik kinccsé anélkül, hogy ne szövetezzék oly elemekhez, melyektől különválasztani kívánnók, hogy igazán hasznát vehessük. Így volt Gyulai is Deborah gazdagságával. A szombatosság nem tetszhetett neki, mert gúny tárgya volt. Pécsi múltja s jelen állása alkalmatlanul hatott rá, mert az udvar gyanúja és neheztelése nem könnyen látszott csillapíthatónak.” A hasonlatnak ebben az esetben azért van önálló gondolati funkciója, mert hasonló és hasonlított egymásra következéséből kiderül, hogy a hasonlatnak önértéke van. Mivel azonban a hasonlítás nem túlságosan sikerült és találó, bár közvetlenül jeleníti meg Gyulai Ferenc dilemmáját, Pécsi Deborahhoz való viszonyát, valamelyest elszigetelődik, önállósul.

A gondolatiságnál is szorosabban kapcsol a mű-egészhez az a szerep, melyben a hasonlat egyetlen viszonyítása az egész koncepciót foglalja magában, tehát kompozíciós funkciójú. Laczkó írja feleségének szóló levelében, melyben menekülésre szólítja fel: „Ó, én szegény kisdedeim! Szórd el őket magadtól, hogy ne találják meg a poroszlók veled együtt. Vedd le rólok nevemet, e hazug nevet, melyet különben is úgy le fog tépni a törvény, mint a ruhát szokta a bakó a tolvajról, mikor meztelen testére bélyeget akar sütni.” Hasonlót és hasonlítottat többszörös kapcsolódás tart együtt: név és ruha egyaránt lazán tartozik az emberhez, vagy legalábbis megfosztható tőle, letépheti róla a törvény vagy a bakó. A hasonló megtoldása („mikor meztelen testére bélyeget akar sütni”) a megalázástól, a büntetéstől való rettegés képi kivetítésével az alapgondolathoz köthető: a legcsekélyebb hiba, elvétés is iszonyatos büntetést von maga után.

Klára nem érti férjének szokatlan viselkedését, tele van rossz sejtelemmel: „Férjének lába elé borult, töredelmesen hajta fejét a padlózatra, s arany csillámú gazdag sárga haja szétbontakozva omlott alá, sűrű palástjával eltakarva a szem elől az egész ábrázatot, csak a vékony ivorféher nyakat hagyván meztelenül, mintha

bárdcsapásra váró elítélt volna.” E kép érdekessége az, hogy már nem hasonlításon, hanem azonosságon alapul. Nem olyan a fejét lehajtó, férje lábához boruló Klára, mint egy bárdcsapásra váró elítélt, hanem az, s valóban Laczkó hozza reá a szenvedést, méri rá a csapást. A kép a végzet elkerülhetetlenségét sugalmazza, s ennyiben a regényegész szempontjából lényeges jelképi funkciót hordoz.

Ugyanez elmondható több más, látszólag szokványos rendeltetésű hasonlatról. „A beteg asszony delejes vagy örült eréllyel hagyja oda a szobát, a folyosón van, megnyitja a kapuajtót, melyet annyi év óta nem érintett keze, mely eddig a koporsó födeléhez hasonló hűséggel zárta el tőle a világot.” A magyarázó, megértető, szemléletessé tevő funkción túl, mely leggyakoribb a regényekben szereplő hasonlatok esetében, a kapuajtónak a koporsófödélhez való hasonlítása ismét csak valamiféleképpen az egész kompozícióba kapcsolódik bele, hiszen nem csupán Géczyné eddigi elzárkózására, elszigeteltségének tökéletes áthatolhatatlanságára és reménytelenségére vonatkozik, hanem burkoltan, a sejtelen, a hangulat szintjén előre jelzi az asszony közeli halálát is. A regénybeli szituáció amúgyis feszült (a felizgatott tömeg az ablak alatt Géczyné férjét, illetve fivérét, Pécsi Simont szidalmazza), ezt még komorabbá teszi a hasonlat keltette hátborzongató képzet (sírjából kelt halott a koporsó födelét nyitja), és az, hogy voltaképpen éppen az ellenkezője játszódik le (Géczyné néhány pillanat múlva holtan esik össze). A hasonlat tehát sem nem közvetlenül magyarázó, sem nem előre-utaló, hanem a hasonló asszociációs körének révén funkcionál.

Arra is van példa, hogy a hasonlat szinte tisztán hangulati, ami a századforduló prózájára lesz majd jellemző. „Elemér rég kiment a házból, s már lakására is megérkezheték, ha oda akart; azonban Deborah az elúzótt ifjú lépéseit még hallá a tornáclépcső kövezetén. Oly lassú, oly kísérteti nesz volt ez, mintha a vékony fővény fölött őszi szél járna, s a súlytalan parányokat söprené tovább, tovább.” A regény egyik sorsdöntő pontjánál tartunk: Deborah elutasítja és elküldi Kassai Elemért, holott érzi, hogy önnön boldogsága ellen cselekedett. Pontosabban: egyelőre csak a rossz lelkiismeret, az ismeretlentől való félelem bizonytalan közegében vergődik. Ilyesmire utal a hasonlatot bevezető hallucinatív mozzanat („az elúzótt ifjú lépéseit még hallá”). A nesz két jelzője (lassú, kísérteti) is azt

mutatja, hogy Deborah egyfajta megbűvöltség, dermedtség állapotába kerül. Az „Oly lassú...” kezdetű mondat (mely a hasonlatot tartalmazza) hangulati telítettsége részben ezekre az előkészítő hatásokra vezethető vissza. Másrészt a mondatban sok a súlytalanító, hangulatilag dúsító elem: a lépések zaja csak nesz, a fővény vékony, a szél őszi, a parányok súlytalanok. Bizonyos mélabús ringást ad a mondatnak az elején az „oly” megisméltése, s a végén a „tovább, tovább”. Nyilvánvalóan a hasonlatnak itt nem az a feladata, hogy szemléletessé tegye az elhaló léptek neszének benyomását, hanem *A rajongók* mindent belengő pusztulás-hangulatát hordozza, a lemondás életbölcseiségének kedélybeli megfelelőjével harmonizál.

Általában pusztán díszítő szóképek alig lelhetők fel Keménynél. „Elemér gyöngé szívét, mint a galambot az ölyv, éles körmökkel ragadta meg az önvád.” A stílus ékességéül is szolgál a hasonlat, de expresszív hatása is van.

Fontos szerephez jutnak a hasonlatok az egyes jelenetek megalkotásában, a helyzetnek festésében. „Szőke Pista nyelve majdnem szájpadról tápadt a szomjúság miatt. A vándor, ki rekkenő nyárban, szellőtlen rónán, csillogó, égő fővényben utazik, nem lehet tikkadtabb, nem sóvárogthatná az ég harmatát, a forrás cseppét inkább, mint e szegény fogoly, kit tél közepén egy nedves üreg árnya vesz körül.” A kép intenzitásának forrása ezúttal az, hogy nem a hasonlóság, hanem a távolság dominál benne. Szőke Pista börtönbeli szomjúságának közelebb hozására olyan jelenetet talál, mely csak a főképzetben, a szomjúságban egyezik, minden egyéb tekintetben eltér a kiinduló helyzettől. (Négy szembeállítás: rekkenő nyár – tél közepe; rab – vándor; börtön – róna; nedves üreg – csillogó, égő fővény.) Aligha van két ellentétesebb, s mégis egy-egy lényegű állapot, mint a sivatagban vándorló és a nedves pincebörtönben szynylódó szenvedése a szomjúság miatt.

Kemény, a lélekbúvár regényíró, karakterológiai megfigyeléseinek is a hasonlat formáját adja időnként más regényeiben is: „Tarnóczyné kedélye azon romok közül kiásott pergamentekercshez hasonlít, melyről ha egy írást lehántanak, alatta mást fedeznek föl, különböző jegyekkel, nyelvvel és tartalommal.” Tarnóczyné jellemzését itt az író adja, hasonlat formájában, Pécsi Simonét pedig az egyik szereplő, Gyulai Ferenc: „Pécsi szombatossága miatt ne

aggódjál. Nála ez csak olyan szeszély, mint Mátyás király álneve és álruhája, melyet azért vett föl, hogy Cinkotán vagy Soroksáron a parasztnyecskek és iskolamesterek bohóságain egy kevéssé mulassa magát. E tréfa sohasem tartott sokáig. A királynak hamar eszébe juta, hogy van bíborpalástja, trónja, palotája, Pécsi is büszkébb, mintsem évekig elfelejtse, hogy ki ő és kicsodák a szombatosok.” A hasonlat formájában és tartalmában is igen sajátos. Nemcsak arról van szó, hogy Gyulai szerint Pécsin a szombatosság csak álruha és álnév, hanem arról is, hogy a szintén elég könnyelmű Gyulai érzi ilyennek a meggondolatlannak látott Pécsi viselkedését. Gyulai Kassai Elemér aggodalmát igyekszik szétoszlatni, ezért tréfás hangulatú a hasonlítás. Tehát nemcsak szószerinti, konkrét jelentésében jellemábrázoló ez a hasonlat, hanem a könnyed megfogalmazás és az olvasó előtt ismeretes fenyegető valóság ellentmondását mintegy kicsinyítve tükrözteti hasonló és hasonlított ellentétessége. Akár tudatosan, akár csak művészi ösztöntől vezetve, de maga a hasonlat olyan jellegű, hogy történelmi távlatokat nyit, bizonyos politikusi, államférfiúi magatartásra céloz, ami összhangban látszik lenni Kemény azon általánosabb törekvésével, hogy Pécsi ábrándkergetésével, puhaságával, könnyelműségével a Kossuth (szerinte) megfontolatlan, elbizakodott tevékenységét bélyegezze meg.

Van Kemény hasonlatainak egy olyan fajtája is, melyet vallo-másossága miatt szubjektív-lírai funkciójúnak nevezhetni. Báthory Zsófia az utolsó fejezetek egyikében azon töpreng, hogy mit is kívánjon ajándékkul leendő apósától, a fejedelemtől: „A szép leány egészen a képek és ábrándok világában ringatá magát, mint a könnyű ezüst légben a paradicsommadár, mely a keleti néphit szerint soha a földet lábával nem érinti.” A hasonlónak kevés köze van a hasonlítotthoz (Zsófia lelkiállapotához), inkább valamiféle írói vallomás ez az áhított, vágyott női finomság, szépség elérhetlenségéről.

Mint ahogy Kemény szubjektivitása érvényesül a *Férj és nő* következő hasonlatában is: „A tengerből gyönyörű panorámája, a lélekemelő benyomások, melyek búbajos gyorsasággal változtak, a víztükör, mely az előtérben ezüst foszlányokat vetett fel, távolabb pedig sötétzöldbe borult és félhomályba takart láthatárral oly csodálatosan, oly elválhatatlanul szőtte össze magát, mint a költő

műveiben a valóság az ábránddal, az eszme a képzelődéssel.” Rafinált művészszerű hasonlat ez, hiszen a táj képét akarja elképzeltetni azáltal, hogy a költői műalkotást hozza fel hasonló gyanánt. A hasonlítás mellett direkt vallomás is ez a művészi alkotásról, valóság és képzelet, gondolat és fantázia viszonyáról, illetve keveredéséről. S példája egyúttal a szerzői előlépésnek (amiért Keményt elemzői időnként elmarasztalják). Az elbeszélői álláspont, a point of view szempontjából jelent módosulást a közvetlen „kibeszélés” az objektív, vagy valamely szereplő szemszögéből történő megszólalásmóddhoz viszonyítva.

A hasonlat tehát díszít, magyaráz, közel hoz stb., legszuggesztívebb megvalósulásában azonban nem más, mint egy hangulatnak, érzésnek vagy gondolatnak kétarcú kivetítése. A kiinduló képzelethez még egyet társít az író, ezzel nézőpontját megváltoztatja, megduplázza. „Fehér, tiszta vánkásokba temetve alszik a beteg asszony... a hihetetlenül keskeny, sovány testnek alig valami emelkedéssel bíró körvonalai tűnnek ki a puha ágyneműből, mintha az alabástrom emlékkövön egy már félig elenyészett domborművet látnál, mely régen a szenvedést ábrázolta, s most az ábra mulandóságával önt vigaszt a néző kedélyébe.” A hasonlítás kiindulópontja nyilvánvalóan a látvány, a dombormű és az ágyneműből kiemelkedő sovány test körvonalaik hasonlósága, a hasonlat azonban ennél többet tartalmaz. A szenvedést ábrázoló, porladó, pusztuló dombormű tökéletesen illeszkedik Géczyné szenvedéssel teli, a halál közelébe jutott sorsához. A képi összevetés mégsem a látványból származik igazán, hanem a regény alaphangulatából és Kemény írói álláspontjából. Az ábra mulandóságának vigasza a bölcselő Kemény életigazsága.

A *Ködképek a kedély láthatárán* hasonlata éppen az ellenkező végre példa: „Minden előkészület gyorsan történt meg a makacs francia semmivé tételére, mert már a harmadik nap, mint jól szerelt ágyuk, rendbe voltak állítva az elsárgult okmányok, melyek az uradalom birtokviszonyaira vonatkozván, kitüntették a jogcímet, mely által 150 hold majorságföld, tartozmányaival együtt, idegen kézre került... Csak a prókátorok hiányzottak még, kik mint gyakorlott tűzerek az ostromlövéseket elkezdhessék.” A birtokper előkészületeit valamiféle ostrom előkészületeihez hasonlítja az író, és ebben nem objektív szerzői nézőpontja jut érvényre, hanem a

regény főszereplőjének, Jenő Eduárd grófnak és ezredesnek az egyénisége, aki minden tevékenységét túlzott precizitással, katonásan végzi. Megváltozik az előadásmód, mert a hasonlat nem az írónak, hanem az adott szereplőnek a szemléletéből fakad.

Az író néha éppen hasonlatának megalkotása közben igazodik leginkább valamely hősének nézőpontjához. Ilyenkor olyannyira belefeledkezik a szereplő vívódásainak rajzába, hogy előadásmód dolgában is azonosul vele: „Most Deborah gondolkodhatik! Ó, Istenem, mily kín magányosan lenni, midőn vádák vagy emlékek nyomnak!” Az író itt észrevétlenül Deborah álláspontját teszi magáévá. Hogy aztán éppen egy hasonlat formájában ragadja ismét kezébe az események, a helyzet értelmezését, általánosítását: „Aki néhány percet úgy élt át, hogy magát nem becsülhette, a gyémántként, mely törést kap, sohasem fogja úgy összegyűjteni és visszazagyogtatni a sugarakat; sohasem képes úgy örvendeni, mint addig tevő.”

A valamely szereplő vagy a szerző nézőszögéből adódó hasonlatok, az elbeszélő modornak ezek a finom változásai már nemcsak egyszerűen messze távolodtak az eposzi hasonlatoktól, hanem a modern regénystílus felé mutató jellegzetességek.

## 5. A regényvilág atmoszferikussága: *színek és fények a Zord idő-ben*

Az egyik legtalányosabb, legkifejezőbb regénycím irodalmunkban Kemény utolsó nagy művéé. Nem kizárt, hogy Dickens *Nehéz idők*-je is inspirálta<sup>37</sup>, de közvetlenül a magyar romantikus költészetből eredeztethető.<sup>38</sup> A regényben maga a jelzős szókapcsolat először elvont (félelmetes, könnyörtelen) jelentéssel szerepel, Izabella királyné helyzetének jellemzését követően, szerzői szövegben: „pedig nem nyilatkozhatta-e ki férfiúi eréllyel és asszonyi szeszéllyel, hogy inkább akar egy keresztény király rabnője, mint a török kegyelméből Magyarország királynéja lenni? Zord idők!” Második alkalommal Dorka elbeszélésében fordul elő a regény vége felé.

Elmondja sógora iszonyú halálát, mely több mint negyven éve esett meg (Kinizsi árulónak vélte és elevenen megsüttette), majd menekülését apjával: „Gyalog mentünk a zord időben...” Ebben az esetben a „zord” viharos, hideg, mostoha időjárás szinonímája.<sup>39</sup> A „zord” azonban a régi magyar nyelvben szint jelentett, még hozzá sötétszürkét<sup>40</sup>, s ez az árnyalat máig megmaradt a szóhangulatban. A címbe tehát két jelentést (kegyetlen, szomorú korszak + viharos, komor időjárás) egyesít a sötétszürke színbenyomás, s a komorság, szürkeség valóban meghatározója lesz a regény színvilágának.

A tarkaság, az üde színpompa, a romantikára jellemző színgazdag festőiség szinte teljesen hiányzik a regényből. Első felében még felbukkan elvétve egy-egy derültebb tájkép: „A hajnal arany-sugáraival az égen, gyémánt harmatcsöppjeivel a fűvön, bimbóiból most fakadt rózsáival a kertben s dalos madaraival a zöld lombok közt oly bűbájos volt...” Már Papp Ferenc rámutatott, hogy ezekben a részekben Dóra szerelmének ébredése és Elemér reményei mintegy kivetülnek a színdús leírásokra, elmosódnak a határok a természet és a belső élet között.<sup>41</sup> Minden bizonnyal Kemény gyermek- és ifjúkori erdélyi élményei, az öregedő író szép emlékei elevenednek fel ilyenkor: „A hegyi ér csattogott, zúgott, s aláhullva fehér foszlányaival verdeste a mészkövet és vörös agyagot, de midőn kitombolta magát, a símább hegytéren virágos partokat áztatott, ragyogó tükréhez csalta a szitakötőt, a kék lepkét és a tarka szárnyú pillangót...”

A színek ilyesfajta derús harmóniája, játékos tarkasága a tragikus események kibontakozásával párhuzamosan eltűnik a regényből, amit az a körülmény is magyaráz, hogy a cselekmény tavasszal indul és ősszel zárul le. A tíz évvel később történtek epilógusszerű záróakkordjában Izabella szavai utalnak is arra, hogy a természet színgazdag szépsége mintegy érvényességét veszíti az egyének és az ország balsorsa miatt: „Nézz vissza az útra, melyen száműzetésünkben áthaladtunk! Nemde zöldjének, virágjainak és verőfényének dacára mily kopár és hallgatag az, mintha sorsunkat gyászolná.” A vörös sem a boldogság, a szerelem, a győzelem színe, hanem a véré, a szenvedésé, a tűzé. Izabella számára nem öröm a hatalom, hanem teher, szenved a „véres bíbor” hordozásától. A díszhintó bíborpárnáin egyedül ülő Werbőczy maga is érzi, hogy ez a pompa népe s talán önnön pusztulását hivatott elfedni előle.

Érdekesen változik, telik meg negatív tartalommal egy-egy színárnyalat. Az égen úszó, a holdfényben ezüstössé váló fellegek kissé sejtelmes, de még inkább a szépség és a harmónia benyomását keltő látványt nyújtanak, sőt az ezüst a tiszta szerelem, a boldog reménykedés kifejezője a regény elején, amikor Elemér visszanez a várra, ahol Dóra lakik: „s midőn ez is eltűnt, a galambra, mely a vártól repült errefelé a báránnyelzőre, mely könnyű ezüstsín testével a vár körül röpdös.” De mihelyst együtt folytatja útját Elemér és Barnabás, a holdvilág e végzetes kapcsolat veszélyeit jelzi előre, a Tisza füzesei közt „a hold világolását a badar alakú törzsek s a rendetlen ágak körrajzai furcsánál furcsább árnyakkal hintették be.” Barnabás maga meséli el, hogy éjjelenként szörnyű kísértetlátomások gyötrik, atyja lelkével vitatkozik a bosszú eszközei felől, miközben „lidértcáncot járnak a holdvilág rezgő szőnyegén a fák árnyai.”

Izabella királyné néma, nemes szenvedése, emelkedett érzései a kék színt asszociálják: „páratlan metszetű sötétkék szemei” vannak, „melyeket hosszú pillák árnyalnak, hogy a könnyet csillogó, nagy, keleti gyönggyé gyűjtsék egybe, mielőtt a liliumfehér, s mégis élet és ingerdús arcra lepörögni engednék.” Izabella távozásakor, mikor talán Frangepán Orbánt pillantja meg a távolodó parton a búcsút integetők között, a boldogtalan szerelem utolsó akkordjához „Buda kékellő hegyormai” szolgálnak háttérül. Kemény színhasználatára tehát elüt a romantikus regény dús, változékony festőiségétől, inkább jelképi, s még inkább atmoszférikus funkciójú.

A színeknek elvont jelentéssel való szokványos felruházása azáltal kap nyomatékosítást némely esetben, hogy a helyzet közvetlen megértését szolgálja. György fráter az esélyeket latolgató tanácsosok között meglehetősen kétélű vigasztaló szavakat mond: „a német elfoglalta volna Budát, a török csak elfoglalhatja”. A helyzet súlyosságát szinte színpadi rendező módjára színnel, látvánnyal nyomatékosítja az író: „Ekkor lépett a terembe Izabella királyné mély gyászba öltözve. Gondolatait az eshetőségek felől ruhájának színével fejezte ki...” Talán még jellemzőbb, hogy Turgovics első regénybeli megszólalása után a királyné azt mondja neki: „Kegyelmed rózsaszín világításban látja a helyzetet...”, s a derűlátás, illúziósság színe előre jelzi Turgovics sorsát.

Nagy Miklós mutatott rá, hogy az elbeszélés menete kezdetben

lassú: az író szívesen szán teret a környezet, a táj rajzának. Budára érve, s főképpen a drámai fordulatok után elapad Kemény leíró kedve.<sup>42</sup> Ezzel együtt jár, természetesen, hogy kevesebb a szín, egyre inkább „fekete-fehérben” látunk mindent. Igaz, Kemény mint történelmi regények írója, soha nem is irányította figyelmét a külsőségekre, nem evőeszközök és ruhák, bútorok és lovagvárak, folklorisztikus különlegességek szemképrázta leírására törekedett. Mégis megfigyelhető, hogy korai művei, például az *Élet és ábránd* sokkal gazdagabb színekben: „A portugál tájnak, a buja vegetációnak nagyon is nagy szerepe van a légkörteremtésben, valamennyi Kemény regény közül itt érvényesül leginkább a természeti háttér, a festőiség.”<sup>43</sup>

Valószínűleg kimutatható volna, hogy a színpompás romantikus regények után a realizmusban a „fekete-fehér” leírás hódít nagyobb teret, s ez a folyamat egyetlen író pályáján is érzékelhető. Kemény annál tartózkodóbb a színek alkalmazásában, minél inkább eltávolodik a pittoreszk romantikától, minél inkább a lélektani történésekre koncentráló realista módszer dominál nála. Az életről, a boldogságról is egyre inkább lemondó, a szenvedélyeit korlátozó, érzelmeit visszafojtó Kemény regényeiben is egyre aszketikusabb, egyre inkább a lényegre szorító. A magára parancsolt önfegyelem, egyre jobban elboruló kedélyvilága, az elemző tendencia felerősödése mind hozzájárulhatott ahhoz, hogy regényeiben egyre kevesebb a sokszínű festőiség, s a *Zord idő*, amelyben amúgyis a görög sorstragédiák fátumszerűségével temet mindenkit maga alá az események sodra, különösen a regény második felében szinte már „színtelen”. A tragédiát a görög szobrászattal szokás összefüggésbe hozni, Keménynél is visszaszorul a festőiség az alakok plasztikussága kedvéért.

A „zord” ugyan eredetileg sötétszürkét jelentett, de miután komor, borús időre, viharos, sötéten gomolygó felhőkkel fenyegető időjárásra is értették, maga a jelző a Kemény regény címében a fény nélküliség, a sötétség képzetét is tartalmazza. Összefügg ez a színek háttérbe szorulásával is, hiszen nyilvánvaló, hogy világosság, napfény, verőfény, tiszta idő, felhőtlen ég kedvez a színek érvényesülésének, de jelentése mégis más kissé. A napfény az élet feltétele, így a sötétség voltaképpen a fenyegetettségnek, a pusztulás rémének, a kifejezője. Kemény egy hasonlattal közvetlenül is céloz erre,

amikor Werbőczy a frissen elfoglalt Budán arra gondol, hogy „e város hasonlít a beszakadt bányához, melynek munkásai a nyílást fedő kövek és föld által örökre el vannak zárva a világtól, s bizonyosan tudják, hogy a pislogó méccsel együtt életük ki fog aludni, és senki sem fogja megmondhatni, meddig szenvedtek, mikor haltak meg?”

Friss, derült reggelről, ragyogó napról csupán Elemér elindulásakor van szó. Nem sokkal később, már Budán, a konyha ajtajában álló szakács balsejtelemmel „nézte a napot, mely szép haladást tett a láthatáron, s ragyogó arcával mindent látszott ígérni, s pedig ő – a tapasztalt szakács – azt sejdíté, hogy megint csalni fog.” Fran-gepán Orbán szavai a trónra vonatkoznak, de a szereplők viszonylatrendszerét az sugalmazza, hogy az erkölcsileg kiemelkedő személyiség boldogtalanságra ítéltetésére is érhető, ismét csak a görög tragédiák szellemében, miszerint a végzet a nagyságnak, a kiválóságnak az irigye: „Nem hiszem, hogy felséged a legmagasabb polcon, a trónon ne érezte volna azt, mit minden utas tapasztal, hogy tudniillik a fény nem melegít eléggé, mihelyt igen emelkedett pontra árasztja világítását. A hegy, melyen a nap sugara égni látszik, hidegebb, mint a homályos völgy.”

Meleg, bensőséges tartalommal szinte csak a gyertya, a mécs világa társul a regényben. A mű kezdetén a gyertyavilág igazítja el a fáradt vándort. A királyné felköltözése a palotába Budavár felszabadulását adja a nép tudtára: „Nem volt az éjnek oly biztató csillaga, mely annyi reménnyel, annyi elragadtatással, hittel és áhítattal árasztotta volna el a kebleket, mint a gyertyavilág, mely Mátyás király lakostalan márványtermeiből ismét kisugárzott.” Dorka is azt modja, hogy „talán halálmadár űlt a hársra, s kerek szemeivel ránk néz. Több mécsét gyújtok, hogy a világosság miatt ne láthassam.” A láng, a tűz azonban a martalócok pusztításának is jelképe, sőt, leginkább a tűzvész, a törökök vad mészárlásait jelenti. Pista bácsi álmában is tüzet lát, s Dorkának a család évtizedekkel korábbi iszonyatos tragédiája is újra és újra a tüzet idézi emlékezetébe: Barnabás apjának megsütését, illetve azt, hogy amikor a várúkból menekültek (így beszéli el ő maga), „igen messze haladtunk a rengeteg rónán, mikor hátunk mögött nagy távolban egyszerre verhenyes színt öltött a még nem is szürkülő láthatár” a felgyújtott várúktól.

A fény, a tűz tehát kettős értelmű: menedéket és veszélyt is jelenthet. A művön eluralkodó sötétedés viszont egyértelműen az országra s a főszereplőkre boruló kilátástalanság ekvivalense. Talán mélyebb értelme van annak is, hogy a regény alkonyati tájképpel indul: „a felvonóhíddal ellátott kapu mellett a kerék és a pallos, melynek élén a hűnyó nap végsugara csillog.” A befejezésben felgyorsulnak az események, a megtévelyodő Barnabást a törökök megölik. Mikor Barnabás levágott fejét Dani bácsi meglátja, meghal. Dora pedig Elemér kivégzéséről értesülve szinte esztét veszttve kérdezi Werbőczitől, hogy van-e Isten. Werbőczi válasza: „Fellegek közé takarta, leányom.” A borús ég képzete itt mintegy összefoglalja a reménytelen helyzetbe került, magát Istentől, embertől elhagyottnak érző szereplők sorsát. Az író „ködös, nyomasztó légkör”-nek nevezi Elemér lehangoltságát, aki a kíséretükre kirendelt szpáhik jelenlétéből arra következtet, hogy a törökök minden lépésükről tudnak.

A regény végén egyre gyakrabban bukkan fel a ködre való célzás hol konkrét, hol elvont jelentéssel. Werbőczi megmérgeztetésének hírére Turgovics sietve indulni készül, alkonyodik és köd van. Az ország elhagyására kényszerülő Izabella búcsúszavaiban azt mondja: „Most sűrű köd fedi szerencsecsillagomat.” Mintha ez az el-sötétülő kép az élet kiismerhetetlenségét szuggerálná észrevétlenül is. Kemény (aki szerint „az élet kineveti a logikát”) a szereplők pusztulásában, a végzet beteljesedésében lát valami irracionálisat, valami szemmel, értelemmel nem követhetőt. A sors itt csakugyan vakon garázdálkodik, a vétlenek szenvednek, a tettek következményei kiszámíthatatlanok. Ebből ered a regény második részén elhatalmasodó szorongás, hiszen éppen a homály, a sötétség, a köd képzetei fejezhetik ki a megfogalmazhatatlan félelmektől gyötört, a végzettől űzött hősök kiszolgáltatottságát. (Az élet áttekinthetlenségét némileg hasonló módon, sok ködös, éjszakai milióval érzékelteti Dosztojevszkij, s az ő nyomán majd Franz Kafka.)

A regénybe tehát általában kevés szín épül be, az is csökkenő tendenciával. A szín nélküli szürkeség, a fény nélküli homály és köd fejezi ki a teljes kilátástalanságot. Nagyon is igaz van tehát Németh Lászlónak, amikor azt írja: „Kemény egyáltalán nem volt az az alaktalan lángész, aminek kikiáltották.”<sup>44</sup> S valóban: a *Zord idő*-ben a színek és fények rendszeréből is kivehető nemcsak az

alapgondolatot kísérő atmoszférikus elemek művészi hatást nyomatékossító jelenléte, hanem a romantikus festőiséget háttérbe szorító plasztikus ábrázolás előnyomulása és a történelmi, politikai fenyegetettség, labirintus-élmény vizuális asszociációkkal történő, nemegyszer modern hatású szuggerálása.



# XIV.

## A ROMANTIKUS REGÉNY KÉSEI MODULÁCIÓJA (SZENT PÉTER ESERNYŐJE)

### 1. *Egy különös sorsú Mikszáth-regény*

„Már a cím kimondásakor valami édes íz ömlik el az ember nyelvéen, a gyermekkor emlékének édessége, s az első tudatos esztétikai élvezet: amikor észrevettük, hogy nemcsak a mesét élvezzük, hanem azt is, hogyan mondják el nekünk.” – Írta Nagy Péter a *Szent Péter esernyője*-t „újraolvasva”<sup>1</sup>, bizonyára sokak olvasói emléket és esztétikai benyomását fogalmazva meg. De nemcsak ez támasztja alá azt a feltevést, hogy különleges telitalálata ez Mikszáthnak, hanem páratlan külföldi sikere is. Jókai egykorú népszerűségét elérő, sőt meghaladó olvasottsághoz jut mindjárt a magyar megjelenést követő években, s ennek okát nem kereshetjük nyelvi, modorbeli értékeiben, hanem főképpen cselekményszövésében, műfaji mintákat továbbörökítő világgépében, melyet a fordítások is megőrizhettek.

Ehhez képest hazai fogadtatása, leszámítva sok apró, inkább hírverő és ünneplő cikkekét, eléggé mérsékelt. Sem az ún. hivatalos kritika, az akadémikus kör, illetve a hozzá közelállók (Gyulai, Péterfy) nem vesznek róla tudomást, sem az ún. polgári-liberális, ilyen vagy olyan szempontból ellenzéki színezetű orgánumok nem ismerik fel jelentőségét. Az egyetlen igazán komoly írás Ambrus Zoltán cikke *A Hét*-ben.<sup>2</sup> Ambrus rokonszenvenvel ismerteti a regényt, kritikájának végén azonban lényegében kor-

szerűtlennek, mi több, tartalmatlannak ítéli, összekapcsolva az ugyancsak népszerűsége delelőjén álló Jókai akkor frissnek számító műveivel: „Nem találják önök különösnek, hogy a mi kitűnő íróink Trenk Frigyes változatos kalandjaival mulattatnak bennünket, vagy egy esernyő hányattatásait mesélik el pompás előadásban? Hogy azok, akik auktoritással szólhatnak akármiről, nagy előszeretettel keresik azokat a témákat, amelyek kiváltképpen a naív lelkeket érdeklik, s óvatosan hallgatnak arról, ami a felnőtt embert szokta érdekelni? Mintha csak arra való volna nekik az írás, hogy eltitkolják vele a gondolataikat... Tessék elolvasni egy pár orosz regényt, összehasonlítani a Gogoly és Tolsztoj írásait. Micsoda más szellem! Mintha egy század választaná el őket.”

Ambrus Zoltán tehát a kortársi realizmussal összevetve marasztalja el Mikszáthot, s olyasvalamit keres benne, ami nyilvánvalóan hiányzik, mert Mikszáth alkatától, tehetségének természetétől idegen: „De hát igazán nem történnék ebben az országban semmi, amiről kitűnő elbeszélőinknek érdemes volna egyetmást mondaniok? S hol van a nyoma munkáikban, hogy egyebet ne mondjak, például annak a roppant fejlődésnek, melyen ez az ország 1867 óta keresztülment? Pedig bizonyára sok érdekeset tudnának mondani erről is, meg egyéb komoly témákról is.”

A későbbiekben hasonlóképpen, még akik a *Szent Péter esernyője* kvalitásait fel is ismerték, általában a többi Mikszáth-műről mondottakkal egybehangzóan jellemezték, egyedi sajátosságaira kevésbé figyeltek fel. Kétségtelen, hogy sem témájában, sem keletkezésében nincsen – látszólag – semmi különleges. Létrejöttének okát, a szerzői szándékot sem nagyon firtatták. Beérték azzal, hogy Mikszáth – nyilván – ezúttal is szórakoztatni akart. Hitelt adva az író nem annyira cinikus, mint inkább rejtőzködő, sőt talán még inkább sértődött önkomentárjának, egyébként is kétes hitelességű nyilatkozatának: „Nem tudom bizonyosan, a jelennek írók-e, vagy a jövőnek, de annyit tudok, hogy a kiadóimnak írok.”

Pedig felhívhatta volna rá a figyelmet Mikszáth többször is megismételt vallomása, hogy ez a legkedvesebb regénye. Felesége, ismerősei csak a tényt rögzítették: nagyobbik részét Gleichenbergben, nyugodt körülmények között, üdülése időszakában írta 1894 nyarán. Többen úgy emlékeznek, hogy a folytatásra szinte úgy kellett rákényszeríteni. Wolfner, az *Új Idők* kiadója, azt állítja,

hogy a kártyakompániában a rövid időre eltávozó Bródy Zsigmond helyett azért vállalta a játékot, mert Mikszáth cserébe a *Szent Péter esernyője* befejezését ígérte. Herczeg Ferenc a nem sokkal korábban indult *Új Idők* számára (így emlékezik) szinte folytatásonként „préselte ki” az íróból a regényt.<sup>3</sup> (A *Szent Péter esernyője* 1895 márciustól novemberig jelent meg az *Új Idők*-ben, majd könyvalakban ugyanezen év decemberében.)

Mindezek a körülmények megerősítették a kritikusokat és az irodalomtörténészeket, hogy a *Szent Péter esernyője*-t éppúgy lehet és kell megítélni, mint a többi, nagy írói tehetséggel, de csekély emberi, gondolati tartalommal (és műfajtörténeti nóvummal) íródott Mikszáth művet. Sőt: művészileg igénytelenebb regényei közé sorolták, főképpen abban az időszakban, amikor társadalomkritikailag tartalmasabb alkotásainak (*Noszty fiú esete Tóth Marival, Különös házasság*) előtérbe állítása mutatkozott kívánatosnak. Arra azonban joggal mutattak rá, hogy Mikszáth sűrűn ismétli benne önmagát: itt is egy örökség körül bonyolódnak az események. A nem sokkal korábban írt *Beszterce ostromá*-ból pedig egész szereplő-csoportokat emel át ide. Az abban vetélkedő Trnowsky-fivérek térnek vissza itt a Gregoricsokban, Veronka sem sokban üt el Apolkától s (persze) Mikszáth többi, egymáshoz az összetévesztésig hasonlító leányalakjától. Az elemzőknek az sem tűnt fel, hogy Wibra Gyuri, a maga törvénytelen származásával, polgári-értelmiségi pályájával viszonylagosan újszerű figura, s hogy Gregorics Pál alakja egyénítésben, motiválásban kinő a Mikszáth-hősök galériájából. (Wibra Annához fűződő viszonyának és sorsa későbbi alakulásának rajzában egyenesen egy magyar Oblomov lehetőségei villanak fel.)

A *Szent Péter esernyője* egyediségére, a valósághoz való viszonyában tetten érhető speciális műfaji alkatára először Schöpflin Aladár mutatott rá: „Az egész, ahogy van, egészen közel áll a meséhez, a hangjában naivitás csörgedezik, a fordulatai nem lélektani motiválásokon, hanem a mese kacsalábain állnak... Egy a valóságtól távol álló világba vezet, amelyben minden kedves, vidám és mulatságos, a konfliktusok nem komolyak és könnyen, maguktól megoldódnak, az emberek mind jók és kedvesek, mert meg vannak illatosítva a humor édes nedűjével.”<sup>4</sup> Király István a többi regénnyel közös vonását abban látja, hogy ebben is a pénz mozgat mindent<sup>5</sup>,

Kovács Kálmán pedig a 90-es évek „idilli” alkotásai közt jelöli ki a helyét.<sup>6</sup> Barta János is a „mese-romantika” megnyilatkozásának tartja: „szűk, jellegzetes, a valóságtól elzárt kis világ” fikciójával él benne Mikszáth, hogy a XIX. század végén egyáltalán hitelessé tehesse a mesei légkört.<sup>7</sup>

A cselekmény világának, terének leszűkítése, mintegy elkülönítése a tágabb összefüggésektől, valóban igen jellemző a *Szent Péter esernyőjé*-re, s több szövegrészlettel is igazolható. Mravucsán mondja például Veronkának: „Itt Bábaszéken nem tartanak az emberek lovat, csak ökröt, magamnak is csak ökreim vannak. A hegy végre is hegy. A hegyekbe nem való a ló, mert itt a ló is csak azt teheti, amit az ökör – lépeget. Itt nem lehet parádézni, galopposzni, ficánkolni, hányni-vetni a fejét, ez komoly vidék. Itt húzni kell, s erre az ökör való.” A félig tréfás okfejtés mögött, igaz, elég távolról, de mégiscsak valamiféle példázatszerűség dereng fel, ami a cselekmény más pontjain is érzékelhető, s a hol mesei, hol kalandregényszerű előadásmódnak sajátos nyomatékot ad.

A regény „titká”-t, a siker és a szakmai-kritikai alábecsülés kettősségének magyarázatát azonban nem találhatjuk meg, ha kizárólag azokat az írói sajátosságait (közvetlen, csevegő modor, megigézően meleg humor, ironikus távolságtartás és szeretet váltakozása stb.) vesszük számba, amelyek a legtöbb Mikszáth-műre nézve irányadóak. Mindez fellelhető a *Szent Péter esernyőjé*-ben is, melynek felépítése sem mondható különösebben eredetinek. Éppúgy két független cselekményszál találkozik össze a regény dereka táján, színes epizódokkal kibővítvé, mint a *Beszterce ostromá*-ban. Éppúgy tele van bensőséges életképekkel, anekdotákkal, mint a novellák vagy a *Nosztly fiú esete Tóth Marival*. Éppúgy fontosabbak és igazabbak a részletek, az epika apró építőelemei az egésznél, mint más regényeiben. A műegész mégis mintha más volna. A sajátos epikai ritmus, a valóságsszintek váltogatása, azaz a mesére, legendára emlékeztető technika olyan összbenyomást kelt, ami már módosítja a műegész jelentését, s okát adhatja a páratlanul emlékeztető olvasói élménynek.

## 2. A mese és a kalandregény sémájának megfeleltetése (Feszültség és feloldás ritmusa)

A cselekmény varázsának, „igazság”-ának forrása feszültség és feloldás olyan ritmusa, mely egybeesik a mindennapi emberi tapasztalattal. Nem a romantikus nagyregények módján torlódnak itt fel titkok, izgalmak, rejtélyek, hanem a köznapi ember látásmódjához igazodva. Elkomorodás és megenyhülés, tragikus események és kiengesztelő fordulatok olyan elosztásban követik egymást, hogy az élet valódi arányait, s végső soron megnyugtató egyensúlyát adják vissza. A „napfényes”-nek, kedvesnek, mulatságosnak s legfőképpen komoly konfliktusoktól mentesnek (Schöpflin megállapítása) mutatkozó világról közelebbi és szisztematikus vizsgálódással könnyű kimutatni, hogy tele van nagyon is borús, lehangoló momentummal. Sőt: egy feltételezett „átlag” életsorsot véve alapul, meglehetősen nagy súly nehezedik a főszereplőkre, akik azonban képesnek bizonyulnak az egymást követő csapások (a mesében: próbák) átvészelésére. A konfliktusok vagy tragikus esemény okozta feszültségek, s az ezek túlélésére képes egyének további sorsa által sugalmazott feloldások sorából tevődik össze a regény cselekménye.

Különösen szemléletes ebből a szempontból az expozíció. A *Viszik a kis Veronkát* című nyitó fejezet éppen nem valami derűs mozzanattal indul: „Özvegy tanítóné halt meg Halápon.” A rideg bejelentést előbb fájdalmas humorral oldja („Mikor tanító hal is meg, szomjasan maradnak a sírásók. Hát még mikor az özvegy megy utána?”), majd olyan módon konkretizálja, hogy az eset szánalmassága és különös hangulatú bensőségessége valamiféle megenyhüléshez vezet: „Nem maradt annak a világon semmije, csak egy kecskéje, egy hízlalás alatt lévő libája és egy kétéves leánygyermek. A libának még legfeljebb egy hétig kellett volna híznia, de úgy látszik, ezt se várhatta be a szegény rektorné asszony.”

A folytatás, igaz, szójátékkal súlytalanítva, de azért ismét feszültség felé tart, a kietlen valóságot, Veronka szomorú állapotát

festve: „A libára nézve meghalt korán, de a gyerekre későn. Annak meg se kellett volna születnie. Bár akkor vette volna magához az Úristen, mikor a szegény urát.” A Veronka jövőjére, sanyarú sorsára vonatkozó célzás teremtette feszültséget most egy sajátos, a tanítóra utaló közbevetés csökkenti: „(Istenem, micsoda szép hangja volt annak.)” Az elbeszélés a múltban csak szomorú tényeket, veszteségeket regisztrálhat („A kis poronty az apja halála után született, de nem későre, egy vagy legfeljebb két hónap múlva.”), míg nem a narrátor kissé magára tereli a figyelmet, hogy ne uralkodhassék el a kilátástalanság, a gyász légköre: „Megérdemelném, hogy a nyelvetem kivágják, ha rosszat mondanék, de nem mondok, se nem gondolok.”

Ami az első bekezdésben feszültség és feloldás a hanghordozás szintjén, az a következőkben kiterjed és általánossá válik az események hasonló rendszerű váltakozásában. Az elbeszélő azért nem engedi magán eluralkodni a gyász események és aggodalmak borúját, mert élettapasztalata és élelve szerint a veszteségek elviselhetők, elviselendők, s a legyőzhetetlen életerő felülkerekedése révén a halált élet, a szerencsétlenséget boldogság követi. (Így érezhette, láthatta ezt Mikszáth mind magánéletemek, mind írói pályájának kedvező alakulása folytán.) Már a legelső lapon is a tanító és tanítóné idő előtti halála, a kislány vigasztalan árvasága mellett feltűnik Veronka testvérbátyjának, Bélyi Jánosnak, a glogovai plébánosnak az életsorsa, aki Veronka felnevelésének garanciája („Az bizony jó fiú”), s hamarosan megnyilatkozik a halápiak segítőkész jósága is, ami az emberi kapcsolatok iránti bizalmat árasztja el az első lapokon: összeadják a pénzt a temetési költségekre, minden nap más család látja vendégül a kislányt, végül a bíró rendelkezésére két gazda (akik éppen Besztercebányára tartanak) magával viszi Veronkát (egy kosárban, a libával együtt) Glogovára. A sorscsapások, a fenyegető veszedelmek ellenében nem holmi romantikus „deus ex machina” ad okot az élet-bizalomra, hanem sajátos emberi-közösségi értékek, erkölcsi-érzelmi viszonylatok, s általában az élet újrateremtődésébe, az érzelmek szépségébe és erejébe vetett reménység. Ez pedig nem teoretikus magasságban lebeg a szöveg fölött, hanem a legapróbb jelenetekből, s magának az írónak a kedélyvilágából, emberi melegségéből táplálkozik.

Veronka Glogovára való megérkezését is sötét tónusú hangulati

nyalábok veszik körül. Bélyi János tisztelendő most értesül anyja haláláról, s szörnyű aggodalmakkal tölti el a reá nehezedő felelősség kishúga miatt. A kétségbeesés kiegyenlítődése részben azonnal megtörténik Bélyi János fogadkozásában: „és most ezt nekem kell felnevelnem!? – tűnődött János s végtelen melegség futotta el a szíve táját – és föl is fogom nevelni. De miből? Istenem, miből? Hiszen magamnak sincs mit ennem! Mihez kezdjek, mihez?” A bizakodást tehát ismét a szorongás váltja fel, de a fokozódó feszültséget (mely a pap templombeli fohászkodása közepette hirtelen jött zápor alakját ölti) most a Veronka és kosara felett talált vörös esernyő oldja fel. Ismét csak valami emberi jóakarat, mely titokzatos utakon és módokon mindig a legnagyobb bajban nyilatkozik meg. Hamarosan elterjed a Szent Péterrel összefonódó legenda, ami a cselekmény szintjén ismét csak egy konfliktus megoldása: a szűkölködő glogovai plébániát felvirágoztatja a csodatévőnek hitt esernyő, így Bélyi Jánosnak módja van megfelelő módon felnevelni kishúgát.

Feszültség és feloldás ritmusa (mely a „mesélés” során évezredek óta tartja ébren a figyelmet) Gregorics Pál és Wibra Gyuri történetét is megszabja. Gregorics sorsa kezdetben keserves, de valami módon minden baja helyre igazodik. Gyenge fizikuma miatt honvédnek sem veszik be, de mint kém (vörös ernyője nyelében hordva az üzeneteket) több hasznot hajt a magyar seregnek, mint fegyverrel tehetné. Nincs szerencséje a szerelemben, mindenki kikoszarazza, de szakácsnéjában, Wibra Annában igaz társra lel, aki pompás kisfiút is szül neki. Gyurira a törvénytelen gyermekek nehéz sorsa várna, de apja nagy gondal taníttatja, mindennel ellátja. Gregorics Pál már nem tudja közölni fiával az esernyő titkát, hogy milyen furfangos módon mentette meg számára a vagyont a kapzsi rokonok elől, de a felcseperedő, majd magát híres besztercebányai ügyvéddé felküzdő Gyuri maga jön rá erre, s az esernyő nyomába ered. (Közben akadnak a romantikus kalandregény módjára „gyártott” feszültségek is: Gregorics Szeged mellett a Tiszába ejti az esernyőt, amelyről már sejthető, hogy egész vagyonát rejti, de végül is sikerül kihúzni; ugyanő egy nehéz üstöt falaztat be, amiről tudomást szereznek a testvérei, de amiről kiderül, hogy vasszegek voltak benne, s az örökségre pályázó rokonság bosszantására eszelte ki az egészet.)

Feszültség és feloldás „pulzálás”-át követhetjük végig a nyomozás során. Gyuri értesül arról, hogy apja halála után az esernyőt Müncz Jónás vette meg. Bábaszéken azonban csak az özvegyét találja meg, az esernyőt nem, mert Müncz Jónás magával vitte utolsó útjára. Müncz fiától megtudja, hogy az esernyő Glogovára került, de mire hozzájutna (akár azon az áron, hogy feleségül veszi Veronkát), kiderül, hogy a régi nyelet elégették, s új, ezüst nyelet csináltattak. Az utolsó feszültség a vagyon megsemmisülésének villámcsapás-szerű hírére nő meg, s az utolsó feloldódás Wibra Gyuri azon felismerése, hogy többet nyert az esernyőnek köszönhetően megismert Bélyi Veronkával, mint amennyit bármekkora vagyon érhet. Ebben a cselekménytartományban is fordulnak elő a kalandromantikából származó sablonszerű feszültségforrások és pusztá véletlennel megokolt feloldások: Bábaszéken megvadulnak a lovak, Veronka és a nevelő nő leesnek a kocsiról, elvész Veronka fülbevalója, amit Gyuri talál meg, s ez lesz az ürügy megismerkedésükhöz; Bélyi János, aki aggodalmában elésiet hűgának, egy hasadékba zuhan, ahonnan Gyuri menti ki. (Persze, az új és új veszedelmek elhárulásának ismétlődése is táplálja a mű világképének optimizmusát.)

Sajátos helyet foglal el a regény kompozíciójában a IV. rész: *A bábaszéki intelligencia*. Itt a cselekmény egy időre lefékeződik: Veronka nem akar továbbmenni a balesetet okozó lovakkal. Gyuri felajánlja a fogatát, de rájuk esteledik. Ezért Mravucsánnál, a bábaszéki polgármesternél töltik az éjszakát. A polgármesterék nagy vacsorát rendeznek a városkában felbukkanó nevezetességek, a híres besztercebányai ügyvéd és a Szent Péter által esernyővel megoltalmazott lány tiszteletére. Az életképszerű betét időtartamára szünetel a feszültség-feloldás mechanizmus. Valamelyest előre halad a cselekmény, hiszen itt szerez tudomást Gyuri a csodatévő esernyőről, s a vacsorát követő éjszaka adja azt a tanácsot neki (ez egy fejezet címe is: *Az éj tanácsot ad*), hogy vegye el feleségül Veronkát (aki ekkor még inkább csak tetszik neki, nem szereti igazán) és így jusson az örökséghez. A kis közbizonyosság részben arra ad alkalmat Mikszáthnak, hogy bemutassa egy kisváros „intelligenciáját”-t, részben arra, hogy néhány nevezetessé vált jelenetben árnyalja hősei jellemzését. (Például Veronka vetkőzése, illetve

szemérmes restelkedése a macska előtt, aminek hamvas erotikája összhangban van az egész regény természetességével, derűjével.)

Az utolsó részben (V. A *harmadik ördög*) éppúgy váltakoznak komorabb és vidámabb színek, mint a regény indításában: Veronka felzokog, amikor Gyuri megvallja szerelmét. És ismét támad feszültség: Veronka kihallgatja Gyurinak gyámatyjával, Sztolarikkal folytatott beszélgetését, s ebből megtudja, hogy az esernyő nélkül Gyurinak eszébe sem jutott volna őt megkérni. Ennek a bonyodalomnak a megoldása már egybeesik a regény befejezésével: Gyuri utoléri a határba bujdosó Veronkát és tisztázza a félreértést. A feszültségek és a kioldó mozzanatok egymásra következősége, természetesen együtt jár a hangnem szüntelen módosulásával. Együttesen keltik az élet szüntelen változásának, az állandó kiegyenlítődségnek, a kifogyhatatlan életbizalomnak, a jövő-reménynek a benyomását. Az előadásmód és a cselekményadagolás tehát részt vállal a sugalmazott összjelentés kialakításában. A veszteségek magukban hordozzák a vigasz és az újrakezdés lehetőségét, viszont a szerencsés sorsfordulatok periódusaiban is számolni kell jövő veszélyekkel. A jóakarát, a szerelem ösztönös megélése és reménye olyan érzelmi erőforrásokat biztosít, amelyek képessé tesznek a feszültségek átvészelésére, s amelyek megóvnak a nyereségek torzító hatásától, az elbizakodottságtól. A bájos háttérként funkcionáló növények és állatok, a természet rendje illusztrálja ennek az egészséges életritmusnak a logikáját, melynek szelídebbvadabb hullámzását mindenki átélte, s a ráismerés öröme és megnyugvása része lesz az esztétikai élvezetnek.

### 3. A „várhatóság” mértékének váltakozása

A romantikus cselekménybonyolítás alapképlete, a „titoktechnika” összefüggésben van az ún. várhatósági fokkal. Azzal, hogy milyen fordulatokat készít elő az író, az olvasó várakozásai milyen mértékben bizonyulnak indokoltnak, illetve éppen ellenkezőleg: hamis feltevésnek. A *Szent Péter esernyője* ebből a szempontból a vál-

tozatok sokféleségét tartalmazza. Vannak olyan olvasói sejtések, amelyeket az író meglehetősen egyértelműséggel terel a helyes irányba. Korán átlátunk például Gregorics Pál szándékán, rájövünk, hogy miért tartja állandóan magánál a vörös esernyőt. Megdöbbenő meglepetésként hat viszont az esernyő nyelének megsemmisülése. Minden veszélyhelyzetben reménykedünk a kibontakozásban (mint a mesehallgató, aki tudja, hogy a mesének jól kell végződnie), s nem is igen csalódunk. A cselekmény jóval korábban indul (a Gregoricsok esetében több évtizeddel, Bélyi Veronka esetében másfél évtizeddel), ezért a két fiatal egymásnak rendeltsége csak a regény derekán kezd valószínűvé válni. Azután azonban már nem sok kétség marad a kedvező kibontakozást illetően. Ezért az utolsó lapokon már nem is rettenünk meg igazán attól, hogy Veronka elszalad hazulról, vagy hogy a Gyuri által neki nyújtott jegygyűrűt eldobja.

A várhatóságnak eme kalandregénybe illő szerepén túl, hogy ti, mennyiben segíti, engedi vagy gátolja az író a jövőben bekövetkező események kitalálását, van ezúttal egy mélyen fekvő, a regényvilágot átfogó módon meghatározó funkciója. Nem titkok megvilágosodása a lényeg (mellesleg lepleződik le Szent Péter megjelenésének és a vörös esernyőnek a titka is), hanem egy általános készség és bizonyosság a jövővel kapcsolatban, ami a cselekményvezetés módjától kap támogatást. Nemcsak Bélyi János vág neki bizalommal a jövőnek, Veronka felnevelésének, hanem az olvasó is megalapozott reményeket táplál jósorsuk betelte iránt. Ennek az alapja viszont nem pusztán egy vitalisztikus, jóformán biológiai forrású optimizmus, hanem olyan erkölcsi nézetek, olyan tiszta és egyértelmű viszony a világhoz, amely átsegít a legnehezebb helyzeteken is.

Ez különösen a lezárásban válik jelentéssé. Tekinthető, persze, a befejezés elnagyoltnak a lélektani kidolgozottság hiánya miatt, ha az emberábrázolás mélységét tekintjük mércének. „A csúcspont belső konfliktusa, az illúzió összeomlása s a szerelemmel való összeütközése ugyanarra a sorsra jut, mint a rokon típusú elbeszélésekben. Átfut rajta az író, nem szentel neki figyelmet. Oly könnyedén emelkedik fel haló poraiból Wibra György, mintha nem is világok omlottak volna össze benne, amikor megbizonyosodott az esernyőnyél elégetéséről.”<sup>8</sup> Valóban elmulasztja Mikszáth a szí-

tuáció sokoldalú, analitikus bemutatását, de részben felmenti őt az a körülmény, hogy Wibra Gyuri, bár hosszan foglalkoztatta az őt megillető vagyon megszerzésének terve (még apja végakarataának teljesítését is láthatta az örökség felkutatásában, tehát a kegyelet is ösztönözhetette), de erkölcsi értékrendje sosem vált bizonytalanná oly mértékben, hogy ne tudott volna különbséget tenni erkölcsi-érzelmi és anyagi értékek között. Az olvasó tehát csalódik abban a várakozásában, hogy Gyuri a mesés vagyon birtokába jut, de nem csalódik benne magában, aki igaz ember, képes felismerni a valódi értékeket.

Várható, hogy abban a bizonyos üstben Gregorics nem mesebeli kincseket falaztat be, s kitalálható az is, hogy nem Szent Péter helyezett esernyőt a kis Veronka feje fölé. Míg azonban az első „feladvány” merőben logikai, a második a regény alapgondolatával függ össze. Egy ágrólszakadt, már kissé hóbortos öreg zsidó az, aki otthagyja Glogován a vörös esernyőt, s ezt van is, aki látta a faluban. Ám nem hisznek a szemüknek, csodát várnak és igényelnek, s megszületik a legenda. További kikövetkeztethető mozzanatai vannak a legendaképződésnek: ha Gongolynét az „ereklyé”-vel temették el (mivel akkor éppen esett az eső), úgy (a falusiak észjárása szerint) ez megilleti Srankó Jánost is. Az olvasó megérzi, hogy a legenda terebélyesedni kezd, újabb csodára van szükség, s valóban: a földre ejtett koporsóból életre kel a tetszhalott Srankó.

Ez a továbbfejlesztés azonban már csak játékos tréfa a babonás falusiak rovására, míg a kiindulást képező „csoda”, Szent Péter megjelenése (magának Mikszáthnak a vallomása szerint) kapcsolódik a mű eszmeiségének leglényegesebb pontjához. A bábászéki „egyetlen zsidó” történetét nagyon is tudatosan iktatta a regénybe: az akkori „nagy antiszemitizmus idején” (Mikszáth kifejezése) szeretne volna, ha olvasói kissé felmelegednek a zsidók iránt. *A mi Rozáliánk* című fejezetben beszéli el, hogy a felvidéki városkák között, amelyek a maguk fejlettségével, polgárosultságával kívántak kitűnni, Bábászék azzal igyekezett állni a versenyt, hogy ha már nem lakott zsidó a városban, s ez a kereskedelem fejletlenségéről árulkodhatott, legalább egy zsidó asszonyt, özvegy Müncznét „vették meg”, hogy éljen ott. S itt megint nem az a fontos, hogy jellemző-e az eset, hanem az, hogy annak a jóhiszeműségnek és életbizalomnak a jegyében kerül ide ez az epizód, amely az egész művet

átjárja. Tehát: hézagtalan pszichológiai motiváció és a helyzet tipizálása helyett is másfajta művészi eszközök hivatottak az eszmei-közérzetbeli sugallatok hordozására.

Az agg házalótól származó esernyő az emberek közötti származási, vallási különbségeket áthidaló jóakaratnak a kifejezője, s ekképpen válhat Bélyi János szerencséjének forrásává. A jelentés-tágulás magának a papnak a tudatában játszódik le: „Eleintén eleget szabódott, de lassankint aztán maga is hinni kezdte, hogy a veres esernyő, mely napról-napra fakóbb, vedlettebbb, isteni eredetű lehet. Nem egyenesen az ő imádságára lőn-e odateremtve a lányka védelmére, s nem ebből ered-e jólétének, vagyonának, melyért imádkozott, minden forrása? „Uram Jézus – fohászzkodott azon a szomorú reggelen – tégy csodát, hogy a gyermeket felnevelhessem.” S íme, a csoda megtörtént. Pénz, jólét, gazdagság árad az egyszerű, rongyos esernyőből, mintha a mesebeli báránka volna, mely ha megrázza magát, aranyak potyognak a gyapjából.” A cselekmény menetéből előre kikövetkeztethető fordulatok egy része tehát annak a vitális és emocionális életszeretnek a szuggerálására alkalmas, amelyet Mikszáth a korabeli viszonyok között szükségesnek tartott előtérbe állítani a tolerancia és jóakarát jelképes hangsúlyozásával.

A zsidó szereplőkkel kapcsolatos beállítás azonban nem jelent egyoldalúságot, tendenciózus filoszemitizmust. Joggal emeli ki egyik méltatója, hogy Müncz Jónást és fiait megbízhatónak, becsületesnek mutatja, de olyan zsidókat is ábrázol, akik becsapják a falusiakat: „külön tudta választani alakjai egyéniségét vallásuktól, zsidó- és nem zsidóban egyaránt ostorozza a bűnt és egyképpen emeli ki dicsérőleg az erényt.”<sup>9</sup> A reformkori magyar irodalom javának liberalizmusával vág egybe Mikszáth magatartása, aminek az 1890-es években polémikus éle volt. Mivel ez a regény egyetlen tendenciózus társadalmi-politikai problémája, összefüggést lehet felfedezni a művészi alaptendencia (a derűt és bizalmat sugárzó epikai ritmus), valamint a toleranciát és humánusot sugalló emberszemlélet között.

Mivel pedig a Müncz-szál az esernyő-motívumhoz közvetlenül kapcsolódik, olyan emberségnek, olyan humoros, megengedő világ-szemléletnek a kifejezésére is alkalmas, amely a cselekmény-kibontakozás s a titokhoz fűződő olvasói várakozás szintjén nyilatkozik meg. A földöntúli-babonás magyarázatot kereső falusi

gondolkodás, s a végül mindent megnyugtató módon elrendező írói manipuláció élet és erkölcs természetes viszonyának harmóniáját alakítja ki. Nem megalapozatlan feloldások ezek, hanem abból a tapasztalatból származnak és az olvasó azon tapasztalatával esnek egybe, hogy a jóakarat terjedésének, sokszorozódásának tanúja és cselekvő részese mindenki. Az életfolyamatok, emberi sorsok és érzelmi viszonyok derűs kiegyenlítődése fontos rendező elve a cselekménynek.

#### *4. Átlépések az evilági, transzcendens és ál-transzcendens valóságszintek között*

Feszültség és feloldás ritmusa, a várhatósági fok eltérései az epikai tempónak azt a megejtő, az olvasói élményt szakaszokra bontó mechanizmusát erősítik, amelynek külön érdekességet és egyedi-séget ad a valóságos élettényeknek transzcendens vagy ál-transzcendens mozzanatokkal való, ugyancsak az elbeszélés menetét kísérő, sőt tagoló váltakozása. A valóságszférák különös elegyedése már a címbe bele van foglalva. Az egyik legtekintélyesebb szentnek egy nagyon is, már-már lealacsonyítóan hétköznapi használati tárggyal, az esernyővel való összekapcsolása eleve valami kettős-séget takar. Méghozzá az esernyőnek van valami erősen szűkítő polgári, szinte nyárspolgári képzetkőre (az európai kultúrában alighanem Lajos Fülöptől származtathatóan), ami kiáltó ellentétben van mindenféle csodával, túlvilágisággal. A legendát profanizálja e kispolgári tárgyi elem, az esernyőt viszont „megemeli”, groteszk módon misztikus ködbe vonja a Szent Péterrel való kapcsolatba kerülés. S az egész együtt olyan szokatlanul ingerlő és talányos, hogy önmagában kíváncsiságot gerjeszt.

Az empirikus, transzcendens és ál-transzcendens szférák érintkezése, a gyakori átlépés egyikből a másikba az *Új pap Glogován* és *Az esernyő és Szent Péter* című fejezetekben történik meg a legművészebb módon. „Főleg a kislány megérkezésének jelenetét színezik sejtelmes színek. Ugyanekkor értesül anyja haláláról a

fiatal, csaknem koldus pap, s a lélektanilag igazolt, megrendítő pillanat átemeli a hallucináció és a látomás világába. Anyja szavát hallja a fenyvesek zúgásában, víziószerűen változik át a kislány arca az anya arcává, s végül beletorkollik a jelenet abba a buzgó, önfeledt imába, amelyet a templomban, Jézus képe előtt mond el Bélyi János. Mintha az író is megérezné a könyörgő szükség áhítatának a líráját! Elfeledkezik vallást és egyházat gúnyoló ötleteiről, s maga is belemerül a Jézus-mítosz emberi tartalmaiba.<sup>10</sup> Az események és a színtér (a paplak, a templom, egész Glogova) az empirikus alapot adják. Az ifjú plébános látomásai, anyjának hangját, arcát vizionáló fantáziája, imája a túlvilágra, a kézzel foghatón túlra áhító lelkiállapotának kivetülése. Ami ezalatt odakint történik (Müncz a kislány és a kosár fölé helyezi a vörös esernyőt, amit a falusiak, az öreg zsidó látványát kiszínezve, Szent Péter megjelenésének vélnek), az az ál-transzcendens szférához tartozik. Mikszáth hanghordozása, beállítása egyértelműen különbséget tesz a vallási áhítat komolyan vett transzcendenciája és a babonás képzelődés, nagyotmondás ál-transzcendenciája között.

Ezeknek a szinteknek a cserélgetése nemcsak változatossá és játékossá teszi a regényt, hanem az érintkező szférák egymás magyarázatául is szolgálnak. Van némi összefüggés a falusiak vallásossága és babonássága között: „Akármilyen legyek - mondotta az egyházi (ő látta így kalap nélkül) -, ha nem úgy nézett ki, mint a templom képei között a Szent Péter. Szakasztott olyan volt, csak éppen a kulcsok hiányoztak a kezéből.” János pap látomásainak és imájának éppúgy a valóság a serkentője és végcélja, ahogy a falusiak legendája is a valóságból (Müncz Jónás váratlan felbukkanásából és eltűnéséből) ered és az empiria világában folytatódik: az esernyő kézzel fogható módon virágoztatja fel Glogovát. A túlvilággal való, félig komolyan vett kapcsolattartás egyébként is hozzátartozik a falusiak mindennapjaihoz. Az elhunyt öreg plébános helyére érkező utód, Bélyi János örökli elődjének kutyáját is, amelyről azt mondja Szlávik Péter, az egyházi: „Már agyon is akartuk volna ütni a szegény alkalmatlan párát, de senki se meri, mert azt mondják, hogy hátha az égből nézi az öreg tisztelendő, s kísérteni jön miatta.”

Az ilyen, s ehhez hasonló, csaknem a stílus sztereotípiáinak a nivójára süllyedő kifejezések mégiscsak megteremtenek valamiféle különleges valóságtudatot. Mintha a falusiak azt indokolnák meg

kedélyesen túlvilági erőkkkel, hatalmakkal, amit a maguk igazság-  
érzete parancsol. A szüntelen oda-vissza játék, a nehezen megha-  
tározható átmenetek evilágiságból misztikumba és pseudo-miszt-  
tikumba nem egyszerűen az elbeszélés menetének az élénkítői.  
Valami olyasféle világ- és emberszemléletnek a hordozói, amely az  
emberi és természeti, vallási és babonás képzetek tömegében az  
egészséges erkölcsi érzék megnyilvánulásait hol egyik, hol másik,  
hol a harmadik valóságtudat oldaláról indokolja.

Hogy mindez így együtt ép és megbonthatatlan, vitálisan és  
morálisan vonzó formában működő életkör, azt korábban is  
érezkelték: „A magyában finom, idilli kis motívum, a kis Veronka,  
akiről Isten gondoskodik, e körül pedig a falu babonás csodahívésre  
mindig kész naív népe mint derűs, tréfás hangszerelés.”<sup>11</sup> Valóban  
az együttes hatás az, ami oly utolérhetetlenné teszi a regényt. De a  
valóságtudat fokozataival való, periodikusan változó azonosulás  
olyan különleges élménnyel gazdagítja az epikus menetet, amely  
észrevétlen nézőpontváltozásaival a cselekményelmondás frisses-  
ségét, új és új izgalmát is biztosítja.

A műben előforduló gyakori halálesetek, melyek nagy hatással  
vannak az életben maradottak sorsára, nemcsak tragikus háttér-  
ként emelik ki az életvidám egészség színeit, hanem az empirikus  
életbe a túlvilágról történő beavatkozás romantikus regényekben  
(pl. Jókainál) gyakori jelenségét is előtérbe állítják. A halápi tanító-  
né akaratát érzi meg fia. Gregorics Pál kimondatlan, titokzatos  
végrendelete szintén meghatározza Wibra Gyuri sorsát. Mintha  
saját céljain és törekvésein túl valami sírontúli parancsnak enged-  
meskedne, amikor az esernyő felkutatása szinte egész életét betölti.  
Ahogy valami természetfeletti van Szent Péter glogovai megjele-  
nésében, ugyanúgy lebeg valami borzongatóan rejtélyszerű Gre-  
gorics öröksége felett. S amikor a két „legenda” eggyé válik, amikor  
Veronkák szerencséjének forrása azonosnak bizonyul Gyuri sze-  
rencsétlenségének okozójával, akkor félig komolyan, de mégiscsak  
érvényes módon hatja át a regény minden elemét az az életet  
megszépítő igazság, hogy valamiféle gondviselés nyilatkozik meg  
sorsok és választások, halálesetek és boldog szerelmek, meggaz-  
dagodások és elszegényedések harmóniájában.

A fordulópont az a pillanat, amikor Gyuri meglátja az „erek-  
lyé”-t az új, ezüst nyéllal. „Érezte, hogy a végzet küzd ellene. Egy

ördög jár utána, aki nógatja: „Csak eredj, eredj az örökséged után.” Egy másik ördög jár előtte, aki incselkedik vele: „Csak gyere, gyere, erre van.” De van egy harmadik ördög is, a legelevenebb, aki a középső ördögöt is megelőzve ott kujtorog a célnál, és amikor odaérne, gonosz vigyorgással mondja: „Itt a semmi.” „A kincs, ami volt és nincs, s a szerelmi boldogság, ami nem volt és lett – ez a két legenda egybefonódásának értelme. A sugallatok (ördögök), a túlvilági üzenetek a jellem jó és rossz vonásainak, az erkölcsi érzék dilemmáinak felelnek meg, ahogy Szent Péter megjelenése pedig a falusiak élet- és emberszemléletének. Az, hogy éppen egy kicsit kótyagos, házaló öreg zsidót néznek Szent Péternek, az csak első látásra merő tréfa-forrás és írói trükk. A műegészben ez a felcserélés is eleme annak az egyetemes, a jó ösztönökön alapuló optimizmusnak, amely nem a különbségtevésben, hanem a jóakarátú helycserében dominál, és ez a „behelyettesítéses” liberalizmus az, ami a gazdát cserélő vagy végleg megsemmisülő örökségek kérdését is az élet kis és nagy dolgainak sorában helyezi el. Mikszáth relativizáló szemléletének nem felelőtlen, cinikus, hanem alantas indulatoktól mentes, jóindulatúan nivelláló tendenciáját kell fontos, bár láthatatlanul munkáló eszmei-érzelmi alakító tényezőnek minősíteni.

A halál, amely (mint már volt szó erről) ilyen derűs történethez képest szokatlanul sűrűn és drasztikusan jelenik meg, bizonyos metafizikai tartalmakkal járul hozzá az összkép fény- és árnyelosztásához. A halál is besorolhatóvá válik azon élettények közé, amelyekkel megbékélten lehet (és kell) szembenézni. Wibra Gyuri arról a bizonyos esernyőről faggatja a haldokló Krikovszky urat:

„– És nagy volt az üreg, kedves polgármester úr?

– Miféle üreg? – kérde a haldokló, aki már elfelejtette, mit mondott.

– Az esernyőnyélnek a lyuka.

Üveges, meghomályosodott szemeit bágyadtan, csodálkozóan emelte rá, miközben kapkodva szitta be a levegőt a fogain keresztül.

– Bizony nem tudom, sohasem kérdeztem az apjától.

Majd lehunyta a szemeit, s halk hangon hozzátette, azzal a sajátos hányaveti kedélyességgel, mellyel csak a magyar ember tud meghalni:

– De ha vár egy kicsit, mindjárt megtudakolom tőle.”

Mikszáth, akinek a humorát olyan jellegzetesen magyarnak tartották (s kétségtelen, hogy közvetlen rokonát nehéz volna találni a világirodalomban), itt most maga is kiemeli, hogy a magyar sajátoságnak vélt „komázás” a halállal milyen közel esik a szívéhez. Mert ugyanannak a vitalisztikus életbölcsetségnek, az élet és halál dolgaival és rendjével végső soron összhangban lévő, s azzal ennél fogva megbékélő magatartásnak a megnyilatkozását látja benne, ami a *Szent Péter esernyője* kivételes életszeretetének, „életélvezés”-ének forrása.

A *Czobor Mária rózsája, a földhasadék és a vén körtefa* című fejezetben két legenda is felbukkan a Glogova felé tartó Veronka és Gyuri útján. A szlatai várkastély családi képei között láthatni a Czobor Katalinét, aki hétéves korában tűnt el vagy háromszáz évvel ezelőtt. „Az elmúlás borongós hangulatával jöttek ki onnan.” – zárja le az epizódot Mikszáth. A romos bástyafal alatti rózsához pedig az a legenda fűződik, hogy itt „lehelte ki lelkét a szép Czobor Mária, aki leugrott a bástyáról, mert egy pásztorlegényt szeretett, s az apja egy császári brigadéroszhoz akarta kényszeríteni feleségül. A pásztorlegény egy rózsafát ültetett el azon a helyen, s most az minden évben egyetlen bimbót fakaszt.” A felvidéki mondák ismét csak a valóság és a transzcendencia közötti közlekedés speciális formáit jelentik. S az írói komponáló ösztön azért helyezte őket éppen a regény ezen pontjára, hogy sötéten felkomorló betétek gyanánt ismét csak a mindent kiegyenlítő változatosságot, a szerencsétlenséget ellensúlyozó bimbózó boldogságot hangsúlyozzák. A kedély elborulása, majd felderülése, az aggasztó, majd kedvező fordulatok szeszélyes, végső soron azonban magasabb törvényeknek engedő rendje (deklarált alapeszme nélkül is) életkedvet, életbizalmat sugalmaz az epikai ritmus visszatérő fordulataival, változékonyságával.

## 5. Az adoma átalakulása emocionális-vitalisztikus világmagyarázattá

A regény alapjául szolgáló két „legenda” voltaképpen két adoma. Az egyik: Glogován Müncz Jónást Szent Péternek nézik, s az ütötköpött esernyőből szent ereklye lesz. A másik: Gregorics Pál esernyőjéből kegytárgy lesz, azaz spiritualizálódik, holott nem volna szabad. Mert így a nyelét, mely vagyonnal ér fel, mint értéktelent égetik el. Két összefonódó anekdota adja tehát a cselekmény vázát éppúgy, mint a *Beszterce ostromá*-ban. (Ott a Trnowsky adomafüzer és a Pongrácz gróf történetét kötötte össze Apolka, itt a Gregorics-szálat és a glogovai eseménykort Gyuri és Veronka szerelme.) Az anekdotikus felépítés azonban nem magyarázat a *Szent Péter esernyője* külön státuszára, hiszen a *Különös házasság* vagy a *Nosztly fiú esete Tóth Marival* éppígy anekdotán alapszik, s éppígy egészül ki a témát adó „nagy” anekdota sok-sok apró adomával. Itt az anekdotikus alap hozzájárul ugyan a mű derűs, pezsgő életszeretettől áthatott atmoszférájához, de nem magyarázata annak.

Az adoma emocionális-vitalisztikus világértelmezéssé nő át. Azaz olyan élményt közvetít és kelt az olvasóban, amely az élet nagy és kis dilemmáira nem metafizikai vagy tudományos, még csak nem is morális vagy társadalmi, politikai magyarázatot keres. Az érzelmi élet természetességéből és egészségességéből, az élet-érzékelés dinamizmusából származó életbizalom és kedélygazdagság ömlik el rajta. Nem ad választ fogalmi úton a társadalom, az élő világ, az erkölcsi élet stb. kérdéseire, hanem olyan színekkel és hangulatokkal, olyan képekkel és jellemekkel, olyan eseményekkel, fordulatokkal érzékeltet mindent, hogy egy sajátos, optimálisnak vélt magatartás szuggerálásával megnyugtat és kibékít a létezéssel. A boldogságot valamiféle jóhiszeműség és erkölcsi fogékonyság, olyan életkedv és életerő birtoklásában sejteti meg, mely a sors szüntelenül változásokat hozó mechanizmusában a remény, a tisztaság megingathatatlan optimizmusát garantálja.

Nyilvánvalóan nem világmagyarázat ez, hanem egy magatartásnak hangulati, kedélyvilágbeli megfelelője. Mikszáth valószínűleg nem sokat ismert a század második felének európai (sőt magyar)

filozófiájából, de az ún. vitalizmus népszerűsített eszméihez újság-cikkekben éppúgy hozzájuthatott, mint szerkesztőségi vagy éttermi beszélgetések során. Annál is inkább, mivel egybehangzottak karakterének, sőt azt mondhatni, fiziológiai alkatának a kedélyvilágra ható jegyeivel. Ennek szellemében szorítja háttérbe az erkölcsi megfontolásokat bizonyos erotikus-emocionális tényekhez és tényezőkhöz képest.

A spontaneitás, mely oly sok tekintetben jellemző Mikszáthra, itt szinte élelervvé nő. Az élet minden különösebb filozófiai, politikai, metafizikai stb. spekuláció nélkül hódítható meg igazán. Fábri Anna joggal mondja a regényről: „Mikszáth régi mondanivalója fogalmazódik újjá: boldoggá az ember saját maga teheti magát.”<sup>12</sup> Ezzel függ össze a mű erotikája. Valamikor ebben főképpen az ártatlanság kedvességét, báját érzékelték: „a szerelmet... csaknem mindig az illúzió távolságából szemléli, hogy mindannyiszor újra átélhesse a maga szüzi tisztaságában a fiatal szív virágzásának elfelejthetetlen és visszahozhatatlan szépségű korszakát.”<sup>13</sup> Valójában itt is a biologisztikus, vitalisztikus, emocionális varázslat ejti meg, s annak az életbizalomnak a gyönyörködő belefeledkezése teszi emlékezetessé szavait, amely az egész regény kedélyi, hangulati lényegét adja.

Az adoma tehát átnő olyasfajta vitalisztikus és emocionális természetű életbenyomás reprodukálásává, amit nemcsak az epikai ritmus élénksége biztosít, hanem a befejezés, illetve az egész cselekmény jelképiesbe áthajló poétikussága. Ezt a szimbolikus „tanulság”-ot mindig is érzékelték a regény elemzői, persze ki-ki a maga módján. Karácsony Sándor például így: „Isten törvénye nem engedi, hogy Wibra Gyuri megtalálja az esernyőnyélbeli kincset, mert akkor nem szerethetné igazán Veronkát, csak számításból venné el. A maga módján lenne boldog, Veronka pedig boldogtalan lenne. Pedig mindkettőjüknek boldogoknak kell lenniük, de Isten módján.”<sup>14</sup> Király István, néhány évvel monográfiája után, egy friss kiadás előszavában ugyanezt az evilági, köznapi erkölcsi oldalról indokolja: „Wibra Gyuri útnak eredt, hogy megkeresse elveszett legendás örökségét, apja pénzt rejtő vörös esernyőjét.” Viszont ehelyett megtalálta az igazi szerelmet: „az önzetlen tiszta érzést, a boldogságot, a lélek békéjét. Összes írása közül ezt a regényét szerette legjobban Mikszáth. Nem mintha ez lenne a

legnagyobb műve. De legdrágább kincsét rejtette belé: embert és életet szerető, érző, meleg szívét.”<sup>15</sup>

Az alapjelkép tartalma azonban ennél tágasabb. Hiszen a vörös esernyő nyelében hordta a szabadságharc idején Gregorics Pál a fontos üzeneteket. Az az ernyő ily módon, mielőtt a kincseket érő papírokat rejtette volna, Gregorics Pál életének legheroikusabb korszakában játszott nagy szerepet, amikor életét, biztonságát kockáztatta a vállalt ügyért. Önfeláldozásának, áldozatvállalásának, majd a fia számára belerejtett vagyonnak lett jelképes kifejezője. Aztán az emberi jóakaraté (s persze, mellesleg, a hiszékenysége), végül az igazi emberi értékek megmutatásáé. (Visszautalva az előző fejezet problematikájára: Gregorics Pál akkor is az „ördöggel cimborált”, amikor a honvédsereg számára kémkedett: „Keskeny madárképe, felgyúrt nadrágja, ócska ... cilinderje, s a vörös, kampós nyelű esernyője a hóna alatt feltűnővé tették. Aki egyszer látta, nem könnyen felejtette el. Egyszer pedig mindenki látta, mert örökké járt-kelt, mint az Orbán lelke. Kevesen sejtették, hogy mi lehet a dolga, de Dembinszky tudhatta, mert így nyilatkozott róla: – A vörös esernyős emberke maga az ördög, de a jó ördögök családjából.”)

Könnyű volna mármost megfejteni az esernyőnek mint jelképnek a jelentését, s azt mondani, hogy valamely érték megvalósulásának a lehetőségét szimbolizálja. Ha igaz ügy érdekében veszik igénybe, csodákra képes, de ha az a szerep vár rá, hogy az emberek érték-tudatát megzavarja, akkor alakot cserélve választ áldásos hivatást. Mint kegytárgy vezeti el Wibra Gyurit a végső felismeréshez. Ez a fajta értelmezés azonban azon túl, hogy Mikszáth talán maga sem gondolta végig művét ebből a szempontból (ettől még sugallhatná ezt a jelentést), nem adná okát a *Szent Péter esernyője* egyediségének, különleges varázserejének. Ez az elvont jelentés is belejátszik hatásába, akár tudatában van ennek az olvasó, akár nincs. Lényegesebb azonban ennél a feszültség és feloldódás, várhatóság és meglepetés, evilágiság és transzcendencia mértéktartó, de eleven ritmusa, amely (bár cselekménybonyolításról, valóságsszintek váltogatásáról van szó) az életerő és az életöröm bizonyosságán alapszik.

Az elbeszélés apró csalafintaságaival (tétéles gondolatiság nélkül is) képes világszemléletet, életbizalmat sugározni. Ennek oka pedig,

legalábbis részben, a műfaji minták (mese, legenda, anekdota, monda, romantikus titok-regény) komplex érvényesülésében keresendő, ami gondolati, kedélybeli tényezővé, hangnem-meghatározóvá válik. Ez az, amiért egyetlen más Mikszáth regény sem ilyen kedves és reményteli. Talán ezzel babonázza meg úgy az olvasót. Mert észrevétlenül tölti el olyan elégedettségérzettel, mely az élet sokszínűségének, változó hullámvásának benyomását adja vissza. S teheti ezt azért, mert a legalapvetőbb emberi gesztusokkal öszszehangzó műfaji képletek (mesélés, adoma) modulálják a romantikus regénymodort.



## XV. KONKLÚZIÓ HELYETT

A műfajok szerinti vizsgálódás a leghagyományosabb, mondhatni legiskolásabb, s ennél fogva minden bizonnyal avult eljárás módnak mutatkozik sokak szemében. Ugyanakkor megfogható és végső fogalmak gyanánt a legújabb jelenségek megértetése során is nélkülözhetetlennek bizonyulnak a műfaji „sor”-ok, legalábbis összevetésül. Talán véletlen (de talán nem), hogy egy (igaz, nagyobb-részt népszerűsítő) verselemzésgyűjteményben Petri György *Elégia*, illetve Tandori Dezső *Délelőtt kórházlátogatás, délután fogcsináltatás* című verseinek magyarázata során az „elégikusság” szolgál alapvető eligazításul. Pedig az elemzések szerzői, Keresztury Tibor és Angyalosi Gergely, nem tartoznak a konzervatív ítések közé.<sup>1</sup> A zömmel a múlt század középső harmadára vonatkozó fejlődéstörténeti észrevételek műfajtörténeti vezető szempontja tehát igen régi és nagyon új ösztönzésektől is nyert bátorítást.

Mindemellett is azt ígértük a bevezető fejezetben, hogy óvatosak leszünk, ami a következtetéseket illeti. S nem is tehetünk egyebet, mert bár az első lapokon sokféle kérdés szerepel és sokféle feladat kijelöltetik, egyetlen formulára redukálható végtanulással csakugyan nem szolgálhatunk. Hiszen minden fejezet más kérdésre válaszol, s mint ilyenek, az adott eljárás megismételhetőségét sugallhatják inkább. (Lehetséges, hogy helyesebb is volna e munkát nem monográfiának, hanem tanulmányfűzérnek tekinteni.)

Egymás mellett szerepel, különböző hangsúllyal, a műfaji minták egymásra hatásának sok-sok módozata, s az átmenetek a „szivárvány-elmélet” illusztrálásaként. (Az utoljára elemzett *Szent Péter esernyője* egy-egy színével-oldalával más-más irányban folytatódó, rokon műformákba átmenő árnyalatokat juttat eszünkbe.)

Az eposz és a történelmi regény mellett más reciprocitások is felfedezhetők és leírhatók: a népies epikáé és a verses regényé például. A „posztromantika–posztmodernizmus” közös jegyei több száz éves (Rabelais-tól, Sterne-től számítható) sorba illeszthetők. Két mű analógiáival és oppozícióival számtalan más esetben lehet epikus „ellentechnikák”-at kimutatni. (Sőt a kettős szembeállítás „hármasság”-gá bővíthető, ha például a *Sárarany-t* visszafelé a romantikával, előre felé *Az elsodort falu*-val állítjuk analógiába és oppozícióba.)

Ha pedig figyelmünket az *Abafi* és a *Buda halála* közötti korszak epikai műfajainak elrendeződésére irányítjuk, s e többször is módosuló műfaji hierarchiában felidézünk a verses regény vagy a Kuthy–Nagy Ignác-féle epikaváltozat szerepét, akkor arra a meggondolásra érzünk indíttatást, hogy egy-egy periódus értelmét ne csak az ún. irodalmi fejlődésben keressük, hanem az adott rendszer elmentéteken alapuló egyensúlyában is. (Ha e fogalmat nem használnák olyan sokféle értelemben, az „antithetical balance” kifejező terminus lehetne.)

A Horváth János által nemzeti klasszicizmusnak nevezett időszakkal csaknem egybeeső negyedszázad olyan epikai univerzumot jelenít meg ugyanis a maga műfaji sokszínűségével, ami egy tágabb értelmű nemzeti klasszicizmus gyanánt fogható fel. Annyiban, amennyiben a szó, az irodalom gazdagodásával juttatja kifejezésre a nemzet nagykorúsodását. Ahogy nemcsak állítani tud, hanem kételkedni is. Amennyiben műfajokat és ellenműfajokat teremt. Bemutatja, meghódítja, művészileg birtokba veszi az országot, de ugyanakkor némely pontokon el is idegenedik tőle. A valóság másaként „teremtett világ”-ot alkot, de meg is kérdőjelezi a valóság tükröztetését, a nyelvi megjelenítés érvényességét.

Részben a XX. század második felének felismeréseitől ihletve méltányolható igazán a XIX. századi magyar irodalomnak ez a többarcúsága, miután sok-sok példán (*A honvéd özvegyé-től a Magyar tithok-on át A Pál utcai fiúk-ig*) illusztrálni lehetett, hogy a „szövegek párbeszéde” miképpen teremt meg a művészi differenciálódás új és új lehetőségeit.

A XIX. század azért különösen alkalmas ily nemű vizsgálódásokra, mert a modern értelemben vett fejlődésfogalom is csak akkor születhetett meg, amikor független, individuális nemzeti

irodalmak nyertek létjogot.<sup>2</sup> Az egyes nemzeti irodalmak különbözőségének felismerése volt az az ösztönző mozzanat, amelynek nyomán feltárták a múlt irodalmát (ennek kitűnő példája a *Szigeti veszedelem*-nek hosszabb, a *Bánk bán*-nak rövidebb tetszhalálból való életre keltése), illetve (s ez megint egy új stádium) amikor a múltat újraértékelik. Ámde ez az újjáformáló múlt-átértékelés is (adott esetben) műfaji „keresztvezetés” révén valósul meg. Igaz, a honfoglalási eposz már a XVIII. századtól álma a magyar költőknek. A *Zalán futása* azonban nemcsak művészi szempontból múlja felül előzményeit, hanem a homéroszi alapképletre a romantika mélabúját játssza rá, a vergiliuszi mintákat pedig ossziáni hatásformákkal egészíti ki.

Sőt: az az állítás is megkockáztatható, hogy a XIX. század középső harmadának epikája irodalmunkban szinte páratlanul gazdag és sokarcú. Hozzájárul ehhez nemcsak a verses és prózai változatok számtalan árnyalata, hanem például a regény területén (kissé elkoptatott kifejezéssel) a XX. századi kísérleteket megelőző, bátor (bár alig észrevett) újítások sora. Legújabbban Kemény művéről, *A szív örvényei*-ről mutatta ki Z. Kovács Zoltán, hogy olyan egyedi műfaji változat, „regény mint regényelmélet”, mely a posztmodern önreflexivitását, az „önmagáról beszélő szöveg” képletét előlegezi.<sup>3</sup> (Ebben a vonatkozásban is a szivárványszínek egymásba áttűnő fokozatai szerint rendeződnek egymás mellé a művek: Keménynek, ha nem is ilyen mértékben, de más regényeiben is jelen van ez a mozzanat, például a *Ködképek*-ben.)

Világirodalmi összevetésben egyedi műfaji változatokban bővelkedik (természetesen) a XX. századi magyar irodalom is. A szociográfia ihletése például a 30-as évektől a 60-as évekig tart: az író gyermekkori emlékeit, statisztikai adatokat stb. vegyítő *Puszták népe* hasonló funkciójú, mint a *Húsz óra* áldokumentarizmusa a 60-as évekből, vagy az *Anyám könnyű álmot ígér* a romániai magyar irodalomban.

Egymásra hatást nem gyakorló irodalmak nemzeti paradigmája, azonos korok összevethető műfaji hierarchiája mutatja azután legizgalmasabban a közös európai kultúrához kapcsolódás változatait. A finn és a magyar irodalom igazán más nyomokon halad (az előbbinek például semmi közvetlen kapcsolata nincs az itáliai reneszánszsal, márcsak földrajzi okoknál fogva is), a reformáció

irodalma mégis mutat hasonlóságokat a közös lutheri inspiráció nyomán (Bibliafordítás, az anyanyelv eltérbe kerülése, prédikációk és szoltárok fordítása stb.). A német, angol, francia mintákat követő finn és magyar romantikus költészetnek is vannak közös műfajai.

De mindennél meglepőbb (bár könnyen magyarázható) analógiák fordulnak elő az 1960–70–80-as évek észt és magyar irodalmában a hatalom és erkölcs viszonyát tárgyaló áltörténeti dráma (Illyés Gyula: *Tiszták*, Székely János: *Caligula helytartója*, Sütő András: *A szuzai mennyegző*) és áltörténeti regény (Jan Kross: *A cár örültje*) között. Azaz: ahogy a nyelvnek is van egy paradigmátikus dimenziója, úgy minden irodalomhoz hozzátartozik egy sajátos fejlődés-szerkezet: a műfajok elhelyezkedése és egymáshoz fűződő viszonya egyedi változatot konstituál, mely más irodalmakkal összevetve mutathatja meg a világkultúrához való hozzájárulását. (A fent említett áltörténeti regény megvolt a Szovjetunióhoz tartozó más népek irodalmában is, de minden bizonnyal hiányzik némely nyugat-európai irodalmakból.)

Mindez azt bizonyítja, hogy a műfajok létezmódjának, funkcionálásának vizsgálata lényeges magyarázó elv lehet. Annyi pedig mindenképpen bizonyosnak látszik, hogy a műfaj történet semmiképpen nem tekinthető valaminő iskolásan primitív, túlhaladott tudományterületnek. Újra és újra kiderül, hogy egy-egy irodalomtörténeti életmű végső értékének, jellegének megállapítása során vissza-visszatérnek a műfaji szempontokhoz. Szili József utal rá, áttekintve a Tompa-szakirodalom állomásait, hogy Sötér épp azzal határozta meg Tompa irodalomtörténeti helyét, ami a népies és nem népies műfajok közötti elmozdulás nyomán szemléltethető.<sup>4</sup>

Mi több: a műfaji kérdések jelentősége növekedni látszik az elmúlt évtizedekben, amikor is például a teológiában irodalmi műfajok problémájaként jelenik meg a teremtéstörténet két része (az első rész több keleti teremtésmítoszban is megtalálható elemet használ fel) közti különbség. (Újabb egzegéták éppen a teremtéstörténet irodalmi jellegével, műfajiságával érvelnek annak érdekében, hogy a bibliai teremtésmítoszt ne lehessen a tudományos világkép fejlődélméletével „megcáfolni”.) De Jauss közismert *Jónás könyve* interpretációjában is meghatározó a műfaj történeti megközelítés: földközi-tengeri hazugságtörténet nemesedik itt (Jauss szerint) „bölcs tanmesé”-vé, amely a humorral és türelme-

sen, azaz hétköznapiasan (tehát az *Ótestamentum* mítoszával el-  
lentétesen) viselkedő Úrral és Jónással a világirodalom első no-  
vellájának tekinthető.

A műfaj valamikori és mostani recipiálásának összevetése mu-  
tathatja meg valamely műalkotás utóéletének, befogadásának  
azokat az eltéréseit, amelyek közelíthetnek annak világához:  
„Korszerűnek lehet-e tekinteni *A rajongók-at*? A történelmi regény  
kétségkívül nagyon kényes műfajváltozat. Kiváltképp akkor, ha a  
történelmi és az elbeszélés idejét hosszabb időköz választja el egy-  
mástól – nem hatvan év, mint a *Waverly* s más sikeres művek  
esetében. A maiaktól nagyon különböző igényeket támaszthatott  
vele szemben a XIX. századi magyar közönség. Igaz, a jelenkorban  
is elképzelhető, hogy az olvasó történelmi tudatának megerősítését  
véli megtalálni Kemény Zsigmond művében, de az olvasóknak  
alighanem csak kisebb része érezheti, hogy olyan közösséghez  
tartozik, melynek emlékezetét döntően meghatározza az erdélyi  
fejedelemség szellemi öröksége.”<sup>5</sup>

A műfajtörténelmi vizsgálódások termékenysége azért tekinthető  
növekedőnek újabban, mert (ma már alighanem közmegegye-  
zésszerű megállapítás szerint) a posztmodernnek általánosságban  
nevezett új irodalom befogadásában éppúgy nagy az intertextualitás  
jelentősége, mint az irodalomelméletben. Ha az Arany-balladák  
műfaji eltéréseit az ihlető mintákhoz való viszonyukból eredez-  
tetjük, ha bizonyos Kemény-regények egy-egy jellegadó jegyéből  
következtetünk arra, hogy milyen új műfaji variáns csíraszerű je-  
lentkezése észlelhető, akkor adott szövegeknek más szövegekhez  
való kapcsolódását regisztrálva maradunk a műfajtörténet köze-  
lében, hiszen a műfajhoz sorolás és a műfajtól való eltérés minden  
esetben egy műnek más műalkotásokhoz való viszonyában mu-  
tatkozik meg. Másrészt: a hagyományos műfajok parodizálása, mely  
az irodalomfejlődésnek, az új műfaji változatok kialakulásának  
serkentője szokott lenni, ugyancsak intertextuális szerveződésű.



# JEGYZETEK

## I. A TÁRGY NEHÉZSÉGEI ÉS LEHETŐSÉGEI

1. DÁVIDHÁZI Péter, Imre László: A magyar verses regény. Itk 1992. 1. 112–118.
2. ARANY János, Összes művei, szerk. VOINOVICH Géza, 1. kiad. Bp., 1951, 431.
3. RIEDL Frigyes, Arany János. Bp., 1982., 221.
4. KERESZTURY Dezső, „S mi vagyok én...” Arany János 1817–1856. Bp., 1967., 294–295.
5. RIEDL F., I.m., 231.
6. SZÖRÉNYI László, A humoros elégia. In: Az el nem ért bizonyosság, szerk. NÉMETH G. Béla. Bp., 1971., 211.
7. IMRE László, A magyar verses regény. Bp., Akadémiai Kiadó, 1990. 314 lap.
8. IMRE László, Brjuszov és a szimbolista regény. Bp., Akadémiai Kiadó, 1973. 133 lap.
9. IMRE László, A nemzetegység regényballadája (Kós Károly: Az országépítő). Napjaink, 1984. 9. 28–30.
10. IMRE László, Arany János balladáit. Bp., Tankönyvkiadó, 1988. 248 lap.

## II. MŰFAJFEJLŐDÉS VAGY RENDSZERCSERE

1. BARTA János, Horváth Jánosról – a Fejlődéstörténet kiadása elé. In: HORVÁTH János, A magyar irodalom fejlődéstörténete. Akadémiai Kiadó, Bp., 1976. 15.
2. HORVÁTH János, i.m.17.
3. Horváth János idézett művének tanúsága szerint meglehetősen régi felismerés ez, hiszen már Szemere Pál ezt írta: „Irodalomban az összehasonlítás és különböztetés által a nemzetiséget inkább erősítjük, mint veszélyeztetjük. Ha a furmintot be nem hozzuk, nincs tokaji bor; de a magyar klíma reorganizálta úgy, hogy nincs párja ott, ahonnan hozatott.” SZEMERE Pál, Széptani ötletek, eszmélkedések. In: SZEMERE Pál, Munkái II. Bp., 1980., 176–177. Idézi: HORVÁTH János, i.m. 17.

4. HORVÁTH János: i.m. 17.

5. WELLEK: A History of Modern Criticism 1750–1950. I. The Later Eighteenth Century. London, 1961., 9.

6. WELLEK, A History of Modern Criticism 1750–1950. II. The Romantic Age. London, 1961., 51.

7. Itt és a továbbiakban folyamatosan támaszkodom Wellek fent idézett munkájának számtalan eredményére.

8. Herdert időnként megrovó többletjelentéssel minősítik a nacionalizmus képviselőjének, holott (mint Wellek rámutat: II. 192.) senki előtte annyi megértést és érdeklődést nem tanúsított más népek költészete iránt, mint ő. Nacionalistának ő legfeljebb a „modern” kor szemében látszódkodott, amikor az avantgárd prominens képviselőinél is nemcsak a saját nemzeti kizárólagossággal szemben nőtt meg a jogos ellenszenv, hanem a más nemzeti kultúrák iránti fogékonyság is hiányzott.

9. Az analógia, persze, sokkal korábbi is lehet, s tüzetesebb vizsgálódások ezt minden bizonnyal ki is mutathatják, hiszen a művészet, az egymást követő műalkotások sora éppúgy időtartamot tételez fel, mint az emberi élet, mely időtartamon belüli pozitív vagy negatív módosulások az élő szervezet hasonló változásait nagyon régóta juttathatják az irodalomról gondolkodók eszébe.

10. WELLEK, uo. 213.

11. Wellek szerint olyan analógia ez, „amely a Darwin-féle evolucionizmustól nagyfokú ösztönzést kapott a XIX. század során és olyan különleges dolgokhoz vezetett el az irodalomtörténetben, mint Brunetiére evolúciós irodalomtörténete.” (WELLEK, i.m. II. 7.)

12. POSZLER György, Filozófia és műfajelmélet. Bp., 1988. 75.

13. BRUNETIÈRE, Az impresszionista kritika. In: BRUNETIÈRE, Válogatott kritikai tanulmányai. Bp., 1929.

14. Ebből a szempontból fogalmazása félreérthetetlen: „Sans doute, la differentiation des genres s’opere dans l’histoire comme celle des especes dans la nature, progressivement, par transition de l’un au multiple, de simple au complex, de l’homogen a l’heterogen...”

Vagy a sokat idézett másik helyen: „Comment un Genre nait, grandit, atteint sa perfection, décline, et enfin meurt.” BRUNETIÈRE, L’evolution des Genres dans l’histoire de la Litterature. Paris, 1892. 20. illetve 23.

15. TOLNAI Vilmos, Bevezetés az irodalomtudományba. Bp., 1922. 115–117.

16. THIENEMANN Tivadar, Irodalomtörténeti alapfogalmak. Pécs, 1931. 2–3.

17. Ilyesfajta felismerésre sok példa volna idézhető, de ezúttal hadd utaljunk csak arra az okfejtésre, amely az eposz műfaji sajátosságainak továbbélését mutatja ki Jókainál: NAGY Miklós, A köszívű ember fiai. In: NAGY Miklós, Virrasztók. Bp., 1987. 64.

18. HORVÁTH János: i.m. 253.

19. WELLEK-WARREN, Az irodalom elmélete. Bp., 1972. 342–343.

20. Még Northrop Frye is él velük, amikor a romance és a novel elkülönítésével bajlódva azt írja, hogy a próza-fiction formái kevertek, mint a faji vonások az emberi lényekben. (FRYE Northrop, *Anatomy of Criticism*. Princeton – New Jersey, 1973., 305.)

21. Amilyen indokolatlan a biológiai analógia kételytelen alkalmazása, éppúgy nem érezzük magunkat felbátorítva radikális elvetésére sem. Főképpen, ha tekintetbe vesszük, hogy a művészeteket az alapvető ornamentikától a legbonyolultabb építészeti alkotásokig és a verselési, verstani törvényszerűségekig meghatározó szimmetria-elv is a biológiai világ (a virágszirmok, a testfelépítés) képleteivel analóg. (WEYL Hermann, *Szimmetria*. Bp., 1982. 77–78.) A háziméhek építette lép mintáját követi a fürdőszobacsempék hatszögrendszere, a napraforgó tányérjában a szemek logaritmikus spirálok mentén helyezkednek el (Uo. 100., ill. 123.).

22. TINYANOV, O lityeraturnom evoljucii. In: *Texts der Russischen Formalisten*. München, 1969., 458.

23. Uo. 450.

24. POSZLER, i.m. 11.

25. SZAJBÉLY Mihály, Az 1849 utáni „Íraellenesség” érvei és forrásai. In: *Forradalom után – kiegyezés előtt*. Bp., 1988., 62.

26. A téma monográfikus feldolgozása során (A magyar verses regény. Bp., Akadémiai Kiadó, 1990.) Bahtyin nyomán a középkori kultúra bizonyos tendenciáin keresztül Lukiánosz és Petroniuszig lehetett meghosszabbítani a sort időben visszafelé. Northrop Frye is utal a menipposzi szatírára, Apuleuszra, Petroniuszra Bahtyinra való hivatkozások nélkül.

27. SZENTKUTHY Miklós, Realitás és irrealitás viszonya Ben Jonson klasszikus naturalizmusában. Idézi: BORI Imre, Szentkuthy Miklós. In: BORI Imre; *Huszonöt tanulmány*. Újvidék, 1984.

28. BÉLÁDI Miklós, Az elbeszélő illetékessége. In: BÉLÁDI Miklós, *Válaszutak*. Bp., 1983. 302. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1990*. Bp., Argumentum Kiadó, 1993.

### III. A MŰFAJOK LÉTFORMÁJA

1. Itt és a továbbiakban is nagy mértékben támaszkodom Fowler monográfiájára: FOWLER, Alastair: *Kinds of Literature (An Introduction to the Theory of Genres and Modes)*. Oxford, 1982. 50.

2. MARIONO Adrian, *A Definition of Literary Genres*. In: *Theories of Literary Genres*. ed. STRELKA, Joseph P. 1978. 52.

3. FOWLER, i.m. 23.

4. Vö. VAJDA János *Összes művei III. (Nagyobb költői művek)*. jegyzetanyagával. Akadémiai Kiadó, Bp., 1977., 681–684.

5. ELIOT, T. S. Káosz a rendben. (Szerk.: Egri Péter) Bp., 1981., 63.
6. FOWLER, i.m. V.
7. Uo. 132–138.
8. NÉMETH G. Béla, Arany János. In: NÉMETH G. Béla, Mű és személyiség. Bp., 1970., 34.
9. KULCSÁR SZABÓ Ernő, Törvény és szabály között – Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben. In: Szintézis nélküli évek. Pécs, 1993. 55.
10. BARTA János, Arany János és az epikus perspektíva. In: BARTA János, Klasszikusok nyomában. Bp., 1976., 167–190.
11. TINYANOV, i.m.

#### IV. EGY MÚLTBA FORDULÓ ÉS ELŐRE MUTATÓ MŰFAJ LÉTFORMÁJA

##### (MEGJEGYZÉSEK AZ ARANY-BALLADÁRÓL – DIAKRÓN MEGKÖZELÍTÉSBEN)

1. Magyar balladák. Magyarázzák Greguss Ágost és Beöthy Zsolt. Bp., 1900., 189.
2. BARTA János, A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig. Egyetemi jegyzet I. kötet (é.n.).
3. SÓTÉR István, Arany János balladái. In: Arany János balladái. Bp., 1960., VIII.
4. ÚJHELYI Mária, Kettős indítás: a líra és a ballada válaszutján. In: Az el nem ért bizonyosság. Bp., 1972., 35–38.
5. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Az átlényegített dal. In: Az el nem ért bizonyosság. Bp., 1972.
6. KAYSER, Geschichte der deutschen Ballade. Berlin, 1936.
7. GREGUSS Ágost, A balladáról (Negyedik, javított és bővített kiadás). Bp., 1907., 6.
8. VARGYAS Lajos, A magyar népballada és Európa. Bp., 1976., 100.
9. HEINRICH Gusztáv, Német balladák és románcok I. Bp., 1896., 3.
10. HEGEL, Esztétika. Bp., 1974., 231.
11. PÉTERFY Jenő, Arany János Ószikéi. Budapesti Szemle, 1888. (53. kötet) 153.
12. RÓNAY György, Az öregkori balladákról. Kortárs, 1957., 173.
13. LEADER, Ninon A. M., Hungarian Classical Ballads and their folklore. Cambridge, 1967., 630.
14. BARTA János, Az „Ószikék” titkai. In: Arany János tanulmányok. Nagykőrös, 1982., 441.
15. PÉTERFY Jenő, uo. 156.
16. SÓTÉR István, Az útkereső Arany. Új írás, 1982., 12., 73.
17. AIGNER-AJGÓ Lajos, A ballada és a románc története s elmélete. Fővárosi Lapok, 1865., 797.

18. TOMPOS József, A magyar ballada története. Kolozsvár, 1909.
19. REVICZKY Gyula, A ballada-járvány. In: REVICZKY Gyula, Összes művei. Bp., 1942., 548.

## V. „NEMZETI KLASSZICIZMUS” ÉS EGYENSÚLYTEREMTŐ MŰFAJI TAGOZÓDÁS

1. KAZINCZY Ferenc, Levelezése VI. Szerk.: Váczy János. Bp., 1896., 381.
2. HORVÁTH János, uo. 260.
3. WELLEK, im. The Later Eighteenth Century. London, 1961., 12.
4. Uo. 16.
5. HORVÁTH János, i.m. 343.
6. Vö. IMRE László, Somogyi Sándor: Gyulai és kortársai. Itk 1979. 483–487.
7. DÁVIDHÁZI Péter, „Hunyt mesterünk...”. Bp., 1992., 324.
8. WEYL, Hermann: i.m.
9. KOROMPAY H. János, Toldy Ferenc kritikai munkássága az 1840-es években. Itk 1993. 203.
10. DÁVIDHÁZI Péter, A „bevégzett tények” felülbírálása (A kritikátörténet korszakformáló elve 1849–1867). In: Forradalom után – kiegyezés előtt (szerk.: Németh G. Béla). Bp., 1988., 82.
11. „A szimmetria olyan fogalom, mellyel az ember hosszú korokon át igyekezett a rendet, szépséget és tökéletességet megérteni és megalkotni.” WEYL, i.m. 16.
12. FRYE, Northrop, i.m. 246.
13. KEMÉNY Zsigmond, Élet és irodalom. Bp., 1971. 191–192.
14. SZILASI László, Sejtések (A Jókai-szakirodalom ellenőrizhető kijelentéseinek látens paradigmája). Itk 1993. 631.
15. CARLYLE, Scott Walter. Bp., 1895.
16. KISS Endre, A filozófia főbb irányai forradalom és kiegyezés között. In: Forradalom után – kiegyezés előtt. Bp., 1988., 336–346.
17. FENYŐ István, Valóságábrázolás és eszményítés (Irodalomkritikai gondolkodásunk fejlődése 1832–1842). Bp., 1990. 149.
18. SALAMON Ferenc, Petőfi újabb költeményei. Budapesti Szemle, 1859. (5. kötet) 299–300.
19. KAUTZ Gyula, A nemzetgazdasági eszmék és elméletek története. Budapesti Szemle, 1858. (9. kötet) 47.
20. GERGELY András, Az értelmiség tájékozódása (A Budapesti Szemle a Bach-korszakban) In: Forradalom után – kiegyezés előtt. 267.
21. KÓSA László, Katolikus és protestáns magatartásformák az abszolutizmus idején. In: Forradalom után – kiegyezés előtt. 354.
22. BARTA János, Horváth Jánosról – a fejlődéstörténet kiadása elé. ih. 7–8.

23. FENYŐ István, i.m. 357.
24. Uo. 378.
25. Jósika Miklós levele Toldy Ferencnek 1838. augusztus 30-án. Idézi: DÉZSI Lajos, Báró Jósika Miklós. Bp., 1916., 221.
26. WELLEK, im. The Romantic Age. London, 1961., 207., 229.
27. HORVÁTH János, i.m. 355.
28. SÓTÉR István a *Nemzet és haladás*-ban, valamint az akadémiai irodalomtörténet IV. kötetében hasonló értelemben használja a kifejezést, bár Horváth János koncepciójával való rokonságát különösebben nem hangsúlyozza.
29. HORVÁTH János, i.m. 355.
30. BARTA János, i.m. 9.

## VI. A „NEMZETI PARADIGMA”

1. Az idézőjel itt annak szól, hogy a középkorban általánosságban még aligha beszélhetni olyan tudatos törekvésről, ami a Dante-korbéli Itáliában már valóságos, irodalomöztönző hajtóerő.

2. WELLEK, im. The Late Eighteenth Century. London, 1961., 26-27.

3. Uo. 32.

4. A „nemzeti paradigma” definiálására ezúttal nem szánhatunk teret. Az irodalomtörténetben a „paradigmá”-t a legáltalánosabb jelentése szerint használjuk. Találomra idézünk egyet a lexikonszócikk-szerű definíciók közül: „in the general sense, a pattern or modell in which some quality or relation is illustrated in its purest form.” (The concise Oxford Dictionary of Literary terms. Oxford, 1992. 159.) A „nemzeti paradigma” fogalmát megközelítően abban az értelemben használjuk, mint KULCSÁR SZABÓ Ernő A magyar irodalom története 1945–1991. 147. és más lapokon.

5. NÉMETH G. Béla, A romantika alkonyán – a pozitívizmus árnyékában (A pozitívizmus néhány műfaji következménye a lírában és a regényben). In: NÉMETH G. Béla, Hosszmetsetek és keresztmetsetek. Bp., 1987., 478.

6. HORVÁTH János, i.m. 90.

7. Wellek (többek mellett) Condillac tételéhez köti ezt a fordulatot az európai gondolkodás történetében, aki szerint a műfajoknak csak az elnevezése örözik meg, de a hozzájuk kapcsolódó eszmék egyáltalán nem azonosak, s minden nép mást társíthat és társít is hozzájuk. WELLEK, uo. 75.

8. HORVÁTH János, i.m. 215.

9. SZILÁGYI Márton, „Elhervadt a szeretet édes melege alatt” (A Fanni hagyományai értelmezéséhez) Itk 1993. 77.

10. SZILÁGYI Márton, Kármán József XIX. századi újralfedezése. Itk 1993. 249.

11. FENYŐ István, i.m. 413.
12. POSZLER György, i.m. 112.
13. Uo.
14. DÁVIDHÁZI Péter, „Hunyt mesterünk...”. 138.
15. FRYE, Northrop, i.m. 306.
16. SÓTÉR István, Nemzet és haladás. Bp., 1963.
17. NÉMETH G. Béla, Az abszolutizmus korának néhány főbb karaktervonása. In: Forradalom után – kiegyezés előtt. 75.
18. SZÁSZ Károly, Salamon (Történeti költemény). Bp., 1877.
19. SZAJBÉLY Mihály, i.m. 75.
20. SZILASI László, Jókai Jókait olvas (Szerzői szándék és olvasói akarat a Jókai regényeket kísérő Jókai szövegekben). Itk 1994. 185.
21. „Sokszor megállapították már Aranyról, még inkább Tompáról, hogy tehetségük a lírában igen alkalmas volt a rejtett hazafiúi célzás költői kifejezésére. Bizvást elmondhatjuk, hogy a hazafiúi célzatnak a költészetbe való belopása terén senki sem volt inkább elemében, mint Jókai. Sietünk kijelenteni egyúttal, hogy Jókainak ez az irodalomtörténeti érdeme költői tehetségének olyan vonásával függ össze, mely önmagában hordja a művészeti szempont elleni vétségek csiráit. Jókai gyermektelegfürgeségű képzelete kapva-kap mindenben, ami játék, s a cenzúra kijátszása az ő számára egy módja a szellemi tornának, az örökké friss és ruganyos képzelőerő fickándozásának.” ZSIGMOND Ferenc, Jókai. Bp., 1924., 101.
22. HORVÁTH János, i.m. 172.

## VII. A MŰFAJI NORMÁKHOZ IGAZODÁS ÉS A TŐLÜK VALÓ ELTÉRÉS MÓDOZATAI AZ ARANY-BALLADÁBAN

1. REVICZKY Gyula, Arany János Rozgonyinéja. In: REVICZKY Gyula, Összes művei. Bp., 1943. 525.
2. VOINOVICH Géza, Arany János életrajza II. Bp., 1923., 323.
3. SZIGETVÁRI Iván, Arany János pantumja. It 1930. 1–6.
4. BARTA János, A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig I. é.n.
5. KUBINYI László, Anyanyelvünk aranybányájából. Magyar Nyelvőr, 1959. 64–75.
6. LEHR Albert, Igazítások III. „Arany János balladái” fejtegeti Greguss Ágost. Magyar Nyelvőr, 1877. 154.
7. DÁVIDHÁZI Péter, Arany János kritikus világnézete. Itk 1985. 39–63.
8. KERESZTURY Dezső, Arany „nemzeti” balladái. Kortárs, 1985., 3. 107.
9. NEMES NAGY Ágnes, Iskolai költeményfeldolgozások – Arany János: Szondi két apródja. Köznevelés, 1948. 535.

10. RIEDL Frigyes, i.m. 72.
- 10a. A kereszténység előtti, a keresztény és a nemzeti képzetkörök összekapcsolása általában is jellemző a hagyományteremtő törekvésekre a *Roland ének*-től. S lehet ebben valami általánosítható, mert a XX. század elején lejegyzett setu eposz, a *Peko* is vegyíti a kereszténység alapalakjait, Jézust, Szűz Máriát a saját mitológiával, mesevilággal. (SUHONEN Seppo, *Johdanto*. In: *Peko* (The Setu Epic). Kuopio, 1995., 7–12.)
11. ELEK Oszkár, A walesi bárdok tárgyköréről. EPhK 1917. 701–703. Uő., A walesi bárdok-ról. Budapesti Szemle, 1925. 52–66.
12. Lásd bővebben erről: IMRE László, Arany János balladái. Bp. 1988. 208–209.
13. Magyar balladák. Magyarázzák: Greguss Ágost és Beöthy Zsolt. Bp., 1900. 180.
14. A túlzottan aktuális személyekhez, eseményekhez kötődő magyarázatra lásd: NYÍRI Antal, Újabb adalékok A walesi bárdok-hoz. Magyar Nyelv, 1972. SERES József: A walesi bárdok. In: SERES József–SZAPPANOS Balázs: Verselemzések. Bp. 1972. 92–99.
15. KERESZTURY Dezső, Arany „nemzeti” balladái. Kortárs, 1985. 3. 109.
16. Lásd bővebben: IMRE László, Arany János balladái. 218–219.
17. BARTA János, Az „Őszikék” titkai. 441.
18. SZÖRÉNYI László, Arany János, a lírikus. Új írás, 1982. 12. 85.
19. S. VARGA Pál szóban hívta fel a figyelmemet ezekre az összefüggésekre, amit ezúton is köszönök neki.
20. RIEDL Frigyes, i.m.

#### VIII. A RECIPROCITÁS MINT A MŰFAJI HIERARCHIA MÓDOSULÁSÁNAK TŰNETE (EPOSZ ÉS TÖRTÉNELMI REGÉNY)

1. CROCE, Az esztétika alapelemei. Bp., 1917. 49. és 54.
2. HIRSCH, Validity in interpretation. New Haven–London, 1967. 262–263. Idézi: DÁVIDHÁZI Péter, „Hunyit mesterünk...”. 56.
3. FOWLER, i.m. V.
4. SZINNYEI Ferenc, Novella és regényirodalmunk a Bach-korszakban II. Bp., 1941., 656.
5. WELLEK-WARREN, i.m. 353.
6. HORVÁTH János, uo. 292.
7. Uo. 115.
8. Uo. 116.
9. Uo. 36–37.
10. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Az összehasonlító irodalomkutatás időszerűsége. Studia Litteraria, 1995. 127.
11. SZERB Antal, Rab Ráby. In: SZERB Antal, A varázsló eltörti pálcáját. Bp. 1961., 294.

12. KESERŰ Katalin, A képzőművészet szerepének érzékelése a nemzeti jelleg reprezentálásában. In: Forradalom után – kiegyezés előtt. 216., illetve 225.

13. NÉMETH G. Béla, Az abszolutizmus korának... uo. 33.

14. DÁVIDHÁZI Péter, „Hunyt mesterünk...”. 115.

15. A beszédelv platonai hármass felosztását, mely a műnemeknek felel meg, a didaxissal egészítik ki a neoplatonikusok. Nálunk a pesti egyetem első esztétika professzora, Szerdahely honosítja meg e „négyesség”-et, amit Csokonai is átvesz, illetve ismertet Az eposziáról közönségesen című tanulmányában. CSETRI Lajos, Egység vagy különbözőség (Nyelv és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korában). Bp., 1990., 131–133.

16. MELETYINSZKIJ, M. M., Proiszhozsgyenyije geroiceszskogo eposza. Moszkva, 1963., 423.

17. NAGY Miklós, A kőszívű ember fiai. uo. 64.

18. ZSIGMOND Ferenc, i.m. 85.

19. NAGY Miklós, Jókai. Bp., 1968., 102.

20. Vö. pl. LOÓSZ István, Adalékok Kemény Zsigmond Zord idő című regényének forrásaihoz. Itk 1904. 49.

21. LOTMAN, J. M., A kultúra tipológiája. In: LOTMAN, J. M., Szövegmodell-típus. Bp. 1973., 272.

## IX. MŰFAJI DIFFERENCIÁLÓDÁSBAN MEGMUTATKOZÓ NEMZETI IDENTIFIKÁCIÓ A MAGYAR REGÉNYBEN A MŰLT SZÁZAD DEREKÁN

1. HORVÁTH János, i.m. 215.

2. SZINNYEI Ferenc, Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban II. Bp., 1941., 9. (Szinyeinek a reformkor és a Bach-korszak novella- és regényirodalmáról szóló négy kötete kivételes segítséget nyújtott. Nélküle szinte képtelenség lett volna belátható időn belül eligazodni az óriási anyagban. Statisztikáira, csoportosításaira, ismertetéseire olyankor is támaszkodom, ha a közvetlen hivatkozást mellőzöm.)

3. SZINNYEI Ferenc, Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig I. Bp., 1925., 42–49.

4. BARTA János, A magyar irodalom története a XIX. században. Tan-  
könyvkiadó, Bp., 1972., 113–114.

5. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Jellem és cselekmény Kemény Zsigmond széprózaí műveiben. In: Forradalom után – kiegyezés előtt. 122.

6. SZILASI László, Sejtések... uo. 647.

7. GYERGYAI Albert, A karthausi. It 1977. 1. 20.

8. SZINNYEI Ferenc, Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig I. Bp., 1925., 75.

9. FOWLER, i.m.
10. SZINNYEI Ferenc, Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig II. Bp. 1926. 109.
11. BAHTYIN Mihail, François Rabelais, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Bp. 1982. 20–29.
12. LOTMAN, J. M., Roman v sztyihah Puskina Jevgenyij Onyegin. Tartu, 1975.
13. SZINNYEI Ferenc, Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig I. Bp., 1925.
14. Vö.: IMRE László, A magyar verses regény. Bp. 1990.
15. SZINNYEI Ferenc, Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban II. Bp., 1941., 582.
16. Hölgyfutár, 1850. I. 1–10.
17. SZINNYEI Ferenc, i.m. 333.
18. Hölgyfutár, 1850. II. 35.
19. LOTMAN, J. M., i.m.
20. Vö. IMRE László: Felsőszázad irodalmáról – másféleképpen (Kulcsár Szabó Ernő: A magyar irodalom története 1945–1991). Tiszatáj, 1994. 1. 59.

#### X. A POSZTROMANTIKUS (KUTHY-NAGY IGNÁC-FÉLE) REGÉNY ÚJDONSÁGA A XX. SZÁZAD MÁSODIK FELÉNEK JELENSÉGEI FELŐL SZEMLELVE

(Korábbi és későbbi gyakorlatunktól eltérően ezúttal azért adjuk meg a regénybeli idézetek leelőhelyét, hogy a szöveggörnyezettel való összevetést megkönnyítsük.)

1. SZINNYEI Ferenc, Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig I. Bp. 1925.
2. WÉBER Antal, A magyar regény kezdetei. Bp. 1959., 200.
3. A kortársak, többek között Erdélyi János elmarasztaló véleményére lásd: MEGGYES Ede, Kuthy Lajos mint regényíró. Bp., 1939.
4. DR. VÁLI Béla, Kuthy Lajos élete és munkái. Bp., 1988., 142–143.
5. KULCSÁR SZABÓ Ernő, Beszédmód és korszakváltás (Egy integratív irodalomtörténet lehetőségei a modernségben). Doktori értekezés tézisei, Bp., 1992., 8.
6. Uo. 9.
7. KUTHY Lajos, Hazai rejtelmek I. Bp., 1906. 61.
8. NAGY Ignác, Magyar titkok II. Bp., 1908., 54.
9. JÓKAI Mór, Szomorú napok. Bp., 1963., 51.
10. NAGY Ignác, i.m. II., 250.
11. KUTHY Lajos, i.m. I., 100.
12. NAGY Ignác, i.m. II. 332.
13. Uo. III., 222.

14. NAGY Ignác, i.m. I., 239.
15. Uo. III. 328.
16. Uo. I., 51.
17. Uo. I., 55.
18. MARTINKO András, A prózáíró Petőfi és a magyar prózastílus fejlődése. Bp., 1965. 174.
19. KUTHY Lajos, i.m. I., 15–16.
20. Uo. 110.
21. Uo. II., 194.
22. JÓKAI Mór, i.m. 116.
23. PETŐFI Sándor, A hóhér kötele. Bp., 1988., 79.
24. NAGY Ignác, i.m. I. 211.
25. JÓKAI Mór, i.m. 65.
26. Jelen dolgozat sokkal adós azoknak a tanulmányoknak, amelyek részben kitűnően tájékoztatnak és értelmeznek, részben felhívják a figyelmet a kérdéskörrel foglalkozó legjáva szakirodalomra: ABÁDI NAGY Zoltán, A posztmodern regény Amerikában. Helikon, 1987. 11–40.; SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Modern és posztmodern: ellentmondás vagy összhang. Helikon, 1987. 43–55.
27. NAGY Ignác, i.m. II., 119.
28. JÓKAI Mór, i.m. 49.
29. KUTHY Lajos, i.m. I., 70.
30. NAGY Ignác, i.m. I., 87.
31. Uo. 147.
32. Uo. 69.
33. Uo. 240–241.
34. Uo. II., 69.
35. Uo. I., 161.
36. Uo. II., 46.
37. Uo. I., 298.
38. Uo. II., 152.
39. MAJOR, Clarence, Reflex and Bone structure. New York, Fiction Collective, 1975. (idézi: ABÁDI NAGY Zoltán, uo. 31.)
40. KUTHY Lajos, i.m. I., 101.
41. NAGY Ignác, i.m. III. 340.
42. KUTHY Lajos, i.m. I., 3.
43. NAGY Ignác, i.m. I., 91.
44. Uo. III., 343.
45. JÓKAI Mór, i.m. 184.
46. KUTHY Lajos, i.m. I., 338.
47. HORVÁTH János, Petőfi Sándor. Bp., 1922., 202.
48. Uo. 204.
49. MARTINKO András, i.m. 171.
50. TAMÁS Attila, Vajda János Alfréd regénye című műve és a magyar romantika néhány problémája. Szeged, 1965.

51. NAGY Ignác, i.m. II., 37.  
 52. Uo. 40.  
 53. Uo. 78.  
 54. Uo. III., 90.  
 55. Az allúziót valószínűnek tartjuk, mert bár a *Szentivánéji álom*-nak a *Magyar titkok* írásáig nem készült magyar fordítása, Nagy Ignác közismerten magasszintű német nyelvtudása (irodalmi munkásságát is német nyelven kezdte) ezen összefüggést lehetségessé teszi. Ismeretes módon e kor literátorai közül sokan németül olvassák a világirodalom klasszikusait, például Shakespeare-t, Petőfi pedig még Sue-t is.  
 56. KUTHY Lajos, i.m. I., 160.  
 57. Uo. II., 364.  
 58. SZABOLCSI Lajos, Nagy Ignác vígjátékai. Bp., 1911., 44.  
 59. NAGY Ignác, i.m. I., 125.  
 60. Uo. II., 86.  
 61. KUTHY Lajos, i.m. I., 261.  
 62. NAGY Ignác, i.m. I., 147.  
 63. Uo. 165.  
 64. Uo. II., 153.  
 65. Uo. 246.  
 66. Uo. III., 266.  
 67. KUTHY Lajos, i.m. II., 359.  
 68. NAGY Ignác, i.m. III., 328.  
 69. Uo. II., 298.  
 70. Bővebb kifejtését s a kérdés szakirodalmának jegyzékét lásd: KODOLÁNYI Gyula, A posztmodern költészet Amerikában. Helikon, 1987. 72–75.  
 71. Vö. IMRE László, Byron Don Juan-ja és a magyar verses regény. *Studia Litteraria*, 1980., 55–92.  
 72. E sorok írója a *Termelési regény* megjelenésekor mutatott rá azokra a jegyekre, amelyek Esterházyt Sterne-höz, Byronhoz s tágabban a verses regény vagy a komikus eposz tradíciójához kapcsolják: IMRE László, Esterházy Péter: Termelési regény (kisszregény). Alföld, 1979. 10. 62–67. Ezen összefüggés elméletileg igényesebb kifejtése: BOJTÁR Endre, Az irodalom gépezete (Puskin és Esterházy). In: BOJTÁR Endre, Egy kelet-európai irodalomelméletben. Bp., 1983., 159–178.  
 73. CARASSUS, Émilien, Le mirliflore, le romancier, et la socialiste. (*Le dandysme d'Eugène Sue*). EUROPE, 1982. nov.–dec. 27.  
 74. KULCSÁR SZABÓ Ernő, A nyelv mint alkotótárs. Alföld, 1995. 7. 59.

XI. KÉT ROMANTIKUS REGÉNY ANALÓGIÁI ÉS OPPOZÍCIÓI  
(EÖTVÖS JÓZSEF: *A KARTHÁUSI*; BEÖTHY LÁSZLÓ: *GOLDBACH  
AND COMP. FŰSZERKERESKEDÉSE A KÉK MACSKÁHOZ*)

1. HORVÁTH János, Petőfi Sándor. 202.
2. NAGY Miklós, Beöthy László. In: *A magyar irodalom története IV.* Bp., 1965. 323.
3. Uo.
4. *A karthausi* keletkezésének dátumaként ugyan az irodalomtörténet az 1841-es megjelenés időpontját tartja számon, de ismeretes, hogy 1837–38-ban íródott, s négy részletben meg is jelent az *Árvízkönyv*-ben 1839 és 1841 között.
5. SÓTÉR István, Eötvös József. Bp., 1967. 91.
6. „A tájékozódásra való képtelenség a cselekmény olyan szüntelenül jelenlevő, konkrét és különös mozzanata, amelyre meditatív-reflexív részletek, kiemelt nyomatékú elvontabb tanulságok egész sora épül.” BALOGH Ernő, *Ismerd tenmagadat! (A karthausi értelmezéséhez)*. In: BALOGH Ernő, *Tündéralmok*. Bp., 1988., 50.
7. Vö. IMRE László, *A magyar verses regény*. 35.

XII. EGY MŰFAJ JELLEGADÓ TÉNYEZŐI  
(AZ ARANY-BALLADA RÉTEGEI)

1. BROOKS-PURSER-WARREN, *An Approach to Literature*. New York, 1952., 284.
2. FRIED István, *A délszláv népköltészet recepciója a magyar irodalomban Kazinczytól Jókaiig*. Bp., 1979.
3. KONCSOL László, *Egy klasszikus szerkezetű balladáról*. In: *Kísérletek és elemzések*. Bratislava, 1978., 76–77.
4. SZÖRÉNYI László, *A lírikus Arany*. 80.
5. RYDING William W., *Structure in Medieval Narrative*. The Hague-Paris, 1971., 98–99.
6. BOLD Alan, *The ballad*. New York, 1971., 10.
7. ÚJHELYI Mária, *Kettős indítás: a líra és a ballada válaszutján*. In: *Az el nem ért bizonyosság*. Bp., 1972., 30.
8. NÉMETH László, *Arany János*. In: *Az én katedrám*. Bp., 1975., 584.
9. NÉMETH G. Béla, *Arany János*. In: *Mű és személyiség*. Bp., 1970., 34.
10. BARTA János, *Tetemre hívás*. Alföld, 1982. 6. 43.
11. KONCSOL László, i.m. 83.
12. SZUROMI Lajos, *Arany János: Tetemre hívás (Metrikai elemzés)*. Itk 1974. 461–467.
13. DÁVIDHÁZI Péter, *A tagolt formateljesség normája*. Itk 1978. 40.

14. KONCSOL László, i.m. 80–81.
15. RIEDL Frigyes, i.m. 273.
16. BOLD, Alan, i.m. 36.
17. RIEDL Frigyes, i.m. 233–241.

### XIII. KEMÉNY EGY-EGY MŰFAJI VARIÁNSÁNAK JELLEGADÓ, IHLETŐ TÉNYEZŐI

1. PÉTERFY Jenő, Kemény Zsigmond, mint regényíró. In: PÉTERFY Jenő, Irodalmi tanulmányok. Bp., é.n. 53.
2. BARTA János, Kemény Zsigmond mint esztétikai probléma. *Studia Litteraria*, 1980., 17.
3. PAPP Ferenc, Báró Kemény Zsigmond I. Bp., 1922., 241.
4. LACZKÓ Géza, Báró Kemény Zsigmond hátrahagyott munkái. It 1914. 327.
5. SÓTÉR István, *Nemzet és haladás*. Bp., 1963., 472.
6. PÉTERFY Jenő, i.m. 66.
7. „Camoës jelkép is: a meg nem fogadott intés, a közömbös fülek fogadta vész-üzenet jelképe. Kemény úgy véli, katasztrófára kell figyelmeztetni a nemzetet.” (SÓTÉR: uo. 473.)
8. NAGY Miklós, *Kemény Zsigmond*. Bp., 1972., 33.
9. Viszont csak bizonyos megszorítással érvényes Szegedy-Maszák Mihály tétele: „Camoës életét Kemény azzal a szándékkal mondta el, hogy példázatot adjon olvasója kezébe a negatívan értékelt cselekvő és a pozitívan értékelt szemlélődő magatartásról.” (SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*. In: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Világkép és stílus*. Bp., 1980., 290.) Camoës a szerelemben valóban a lemondást választja azzal, hogy úgy kíván méltóvá válni Katharina kezére, hogy hőstettek, érdemek kivívása céljából messzire utazik. De a hús év során nem passzív, legfeljebb (önhibáján kívül) nem ér el külső elismerést. Költői tevékenysége is csak részben minősíthető merő szemlélődésnek. Pedro Giron valójában nem cselekvőbb, csupán eredmény- és haszoncentrikusabb cselekvő figura.
10. Péterfy Jenő nem ismerhette az *Élet és ábránd*-ot (évekkel az ő halála után került elő), de Keménynek erre a korai regényére is áll, amit nőábrázolásáról általában mond: „Ő a nőt érzett, s nemcsak képzelt benyomások után rajzolja. Érzékiségét is érdekli, innen a melegség, mely sorain átömlik, szemében a villám, ha nőre tekint. Ezért érti a női arc titkait, a néha észre is alig vehető mozdulatok értelmét, a nők idegességét, migraine-jét, szeszélyeit. A magyar regényirodalomban csak Keménynél él a nő s a delejes viszony, mely az életben a két nemet egymáshoz vonzza, csak az ő regényeiben ébred újra fel.” (I.m. 52.)
11. Barta János például joggal hívja fel a figyelmet Keménynek arra a hosszabb gondolatmenetére, amely a „szerelem nélkül férjhez ment és

megcsalt nő lelkéből a féltékenység különös változatát elemzi ki." BARTA János, Kemény Zsigmond. In: KEMÉNY Zsigmond, Gyulai Pál. Bp., 1966., 50.

12. A harmincadik életéhez közeledő Kemény és az irodalompartól, művelt Wass család tizenöt éves kis grófnője, Ottilia között kölcsönösen szenvedélyes szerelem alakul ki. Wassné azonban – a nagy korkülönbségre, valamint Kemény zilált anyagi helyzetére és kétségtelenül gyakorlatiatlan életvitelére hivatkozva – megtiltja a házasságot. Wassné (egyébként) igen sokra becsüli a köztiszteletben álló ifjú bárót, de (mint nyilatkozza) vejeül legkevésbé sem óhajtja. A kislány pedig hamarosan beletörődik özvegy édesanyja döntésébe. (Ez az életrajzi háttér azonban, mint legtöbbször, kissé bizonytalan. Kemény és más visszaemlékezők adatai ugyanis eltérnek a regény keletkezési idejére vonatkozóan.)

13. MARTINKO András, Báró Kemény Zsigmond pályafordulata. Pécs, 1937., 8.

14. PAPP Ferenc, i.m. I. 252.

15. PAIS Dezső ebben a kettősségben látja a fiatal Kemény fő dilemmáját, amelyet 46–47-ben úgy old fel, hogy az irodalommal leszámolva a politikai pályát választja. PAIS Dezső, Kemény Zsigmond lelki válsága. It 1914. 378–379.

16. Még mintha a regény sorsa is a kudarcot, a felülkerekedő fátum győzelmét ismételné meg: miután Eötvös tanácsára Kemény a *Gyulai Pál* mögé sorolta a kiadás sorrendjét tekintve, a kézirat elkallódott. Kemény a maga példányát nem találta, az Eötvösnek küldött szöveg állítólag Buda ostromakor égett el. Egy csonka, idegen kéztől származó másolatot talált meg Papp Ferenc Pusztakamaráson e század elején, ezt adta ki 1914-ben a *Honderű*-ben megjelent fejezetekkel kiegészítve, de még így is hiányosan.

17. PÉTERFYL Jenő, i.m. 72.

18. GYULAI Pál, Báró Kemény Zsigmond. In: GYULAI Pál Munkái. IV. Bp., é.n. 50–51.

19. PAPP Ferenc, i.m. II. 137.

20. SÓTÉR István, i.m. 461–462.

21. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, i.m. 306.

22. BARTA János, A pálya ívei. Bp., 1985., 64.

23. Uo.

24. NAGY Miklós, i.m. 88.

25. SÓTÉR István, i.m. 460.

26. BARTA János, i.m.

26a PAPP Ferenc, i.m. II. 272.

27. Már a kortársi kritika (Pester Lloyd, 1857. márc. 20.) Thackeray-vel veti össze az *Özvegy és leányá-t*. (PAPP Ferenc, uo. II. 281.)

28. NAGY Miklós, i.m. 148.

29. PAPP Ferenc, i.m. I. 286.

30. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Jellem és cselekmény Kemény Zsigmond szépprózai műveiben. In: Forradalom után – kiegyezés előtt. 151.

31. BARTA János, Kemény Zsigmond mint esztétikai probléma. Uo.  
 32. NAGY Miklós, i.m. 145–146.  
 33. Uo. 128.  
 34. Rajta kívül szinte mindenki szentel valamelyes figyelmet Kemény humorának. Németh László szerint az *Ózveggy és leánya*-ban található a „legtöbb kedély”. (NÉMETH László, Kemény Zsigmond, In: NÉMETH László, *Az én katedrám*. 622.) Barta János szerint Kemény itt „éli ki tehetségének és emberlátásának a komikum iránt is fogékony hajlamát.” (BARTA János, *A pálya végén*. Bp., 1987., 193.) Barta szerint azonban „mindez arra van hivatva, hogy enyhítse, feloldja egy kicsit a komor atmoszférát”, szerintünk viszont az elbeszélői magatartásnak a függvénye.  
 35. NAGY Miklós, i.m. 144.  
 36. Már Sőtér rámutatott, hogy a regény szereplői rögeszmére (Tarnóczyné) vagy álmodozásra (Mikesek) hajlamosak. (SÓTÉR István, i.m. 534.) A tévutak nyelvi-stiláris, irodalmi megfelelője Sára számára az anyja vallási fanatizmusának (biblikus hang), és a Szécsi Mária udvarában megismert, illetve a Naprádiné társaságában olvasott széphistóriák ábrándos világának szférája. Direkt romantika-paródia (mint korábban már érintettük) Naprádiné álma, melyben Mihály tatárok fogságába esik, ő pedig hajóval, lovagokkal ered utána és sok kaland után kiszabadítja.  
 37. Dickens regénye, a *Hard Times* 1854-ben jelent meg, magyar fordítása *Nehéz idők* címmel 1855-ben. A *Zord idő*-t Kemény 1857-ben kezdte írni, s 1862-ben fejezte be.  
 38. A „zord”, mely a korábbi „zordon”-ból nyelvújítási elvonás eredménye, Kisfaludy, Vörösmarty kedvelt jelzője.  
 39. A „zord” jelzőnek előbb a végzetes 1541-es, utóbb a jóval korábbi időszakra vonatkoztatása azt is jelentheti, hogy az embertelenség, kegyetlenség féktelensége nem pusztán a török hódítás következménye, hanem az emberben, talán a magyarságban meglévő romlékonyságra, vadságra, ármánykodásra vonatkozik.  
 40. A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. III. Bp., 1976.  
 41. PAPP Ferenc, i.m. II. 435.  
 42. NAGY Miklós, i.m.  
 43. BARTA János, Kemény Zsigmond írói világa. In: BARTA János, *Évfordulók*. Bp., 1981., 236.  
 44. NÉMETH László, i.m. 618.

#### XIV. A ROMANTIKUS REGÉNY KÉSEI MODULÁCIÓJA (A SZENT PÉTER ESERNYŐJÉ-BEN)

1. NAGY Péter, Újra olvasva. Szent Péter esernyője. Népszabadság, 1965. VIII. 14.

2. TIBORCZ (AMBRUS Zoltán), Szent Péter esernyője és még valami. A Hét, 1895. 51. szám, 821–822.
3. Szent Péter esernyője, Mikszáth Kálmán Összes művei Kritikai kiadás 7. kötet, Sajtó alá rendezte: Bisztray Gyula Bp., 1957. (A kritikai fogadtatásra, a keletkezési körülményekre és a külföldi fogadtatásra vonatkozó adatainkat e kötet jegyzeteiből merítettük.)
4. SCHÖPFLIN Aladár, Mikszáth Kálmán. Bp., 1941., 82.
5. KIRÁLY István, Mikszáth Kálmán. Bp., 1952.
6. KOVÁCS Kálmán, Mikszáth Kálmán. In: A magyar irodalom története IV. Bp., 1965., 720-721.
7. BARTA János, Mikszáth-problémák. In: BARTA János, Költők és írók. Bp., 1966., 176.
8. KOVÁCS Kálmán, i.m. 722.
9. KRAUSZ Mór, A zsidó Mikszáth Kálmán munkáiban. Komárom, 1910., 12.
10. KOVÁCS Kálmán, i.m. 720-721.
11. SCHÖPFLIN Aladár, i.m.
12. FÁBRI Anna, Mikszáth Kálmán. Bp., 1983., 129.
13. ZSIGMOND Ferenc, Mikszáth Kálmán. Bp., 1927., 24.
14. KARÁCSONY Sándor, A cinikus Mikszáth. Bp., 1944., 65.
15. MIKSZÁTH Kálmán, Szent Péter esernyője. Bp., 1957., 359–360.

## XV. KONKLÚZIÓ HELYETT

1. Száz nagyon fontos vers. Bp., 1995., 444–447., illetve 433–437.
2. WELLEK, *The Later Eighteenth Century*, p. 26–27.
3. Z. KOVÁCS Zoltán, „*De vágyam teljesülése egyedül a történettől függ*” (A szív örvényei) It 1995. 4. 549.
4. SZILI József, *Hogy tempóz Tompa? (Irodalomtipológiai Tompalógia)* It 1995. 4. 556.
5. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újraolvasás kényszere (A rajongók)* It 1996. 1–2. 31.



# NÉVMUTATÓ

- Abádi Nagy Zoltán 331  
Ady Endre 34, 41, 45, 67, 68, 69,  
88, 110, 141, 153  
Aigner-Ajgó Lajos 60, 324  
Ambrus Zoltán 293, 294, 337  
Angyalosi Gergely 315  
Anonymus 141  
Apuleius 323  
Arany János 15, 16, 17, 18, 19, 20,  
21, 22, 23, 32, 33, 34, 35, 36, 40,  
41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51,  
52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,  
61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 73,  
78, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 89,  
92, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 103,  
104, 106, 108, 110, 111, 112, 115,  
116, 117, 121, 122, 123, 124,  
125, 127, 129, 130, 131, 136, 141,  
145, 146, 147, 154, 162, 164, 165,  
170, 171, 173, 174, 182, 203, 209,  
210, 211, 212, 213, 214, 215, 216,  
217, 218, 219, 220, 221, 223, 224,  
225, 226, 228, 229, 231, 233, 237,  
238, 239, 240, 241, 242, 243, 244,  
245, 246, 248, 249, 250, 252, 253,  
319, 321, 324, 327, 333  
Arany László 34, 153, 154  
Arisztotelész 28, 46, 55, 74, 81,  
181, 246  
Asbóth János 40  
Babits Mihály 33, 110  
Bach, Alexander 44, 59, 73, 77, 86,  
94, 111, 112, 158, 159, 194, 216,  
222, 240, 325, 328, 329, 330  
Bahtyin, Mihail 62, 323, 330  
Bajza József 42, 78, 171  
Balassi Bálint 87, 89, 153  
Balázs Sándor 172  
Balogh Ernő 333  
Balzac, Honoré de 47, 95, 139, 143,  
164, 169, 175, 198, 273  
Banville, Théodore de 104  
Barta János 25, 50, 105, 129, 168,  
267, 273, 275, 296, 321, 324, 325,  
326, 327, 328, 329, 333, 334, 335,  
336, 337  
Baudelaire, Charles 180  
Beethoven, Ludwig van 164  
Béládi Miklós 323  
Beőthy László 36, 171, 189, 194,  
197, 198, 199, 200, 201, 202, 203,  
206, 333  
Beőthy Zsolt 50, 124, 324, 328  
Bérczy Károly 42  
Bernáth Gáspár 171  
Berzsenyi Dániel 71, 91  
Bessenyei György 160  
Bisztray Gyula 337  
Bojtár Endre 332  
Bold, Alan 333, 334  
Bonnet, Charles de 28  
Bori Imre 323  
Bornemissza Péter 89  
Brjusov, Valerij Jakovlevics 321  
Bródy Sándor 33, 169

- Bródy Zsigmond 295  
 Brooks, Cleant 333  
 Brunetiere, Ferdinand 11, 27, 28,  
 29, 32, 322  
 Bulwer-Lytton, Edward George  
 158  
 Burns, Robert 93, 242  
 Bürger, Gottfried August 21, 52,  
 56, 57, 66, 102, 103, 108, 218, 245  
 Byron, George Gordon, Lord 33,  
 34, 36, 41, 42, 79, 81, 88, 164, 170,  
 171, 174, 179, 181, 182, 183, 184,  
 185, 191, 192, 194, 202, 204, 206,  
 332  
 Carassus, Émilien 332  
 Carlyle, Thomas 40, 76, 93, 325  
 Chamisso, Adalbert von 104  
 Chateaubriand, François-René de  
 166, 197  
 Cherubini, Luigi 164  
 Comte, August 29  
 Condillac, Étienne Bonnot 326  
 Constant de Rebecque, Henri Ben-  
 jamin 197  
 Croce, Benedetto 150, 328  
 Czuczor Gergely 57, 116  
 Csengery Antal 40, 94, 116, 153  
 Csengey Gusztáv 67  
 Cseres Tibor 44  
 Csetri Lajos 329  
 Csokonai Vitéz Mihály 92, 329  
 Dante, Alighieri 271, 326  
 Darwin, Charles 322  
 Daudet, Alphonse 96  
 Dávidházi Péter 11, 112, 246, 321,  
 325, 327, 328, 329, 333  
 Deák Ferenc 112  
 Déry Tibor 35, 160  
 Dézsi Lajos 326  
 Dickens, Charles 39, 96, 123, 143,  
 158, 159, 160, 161, 175, 181, 198,  
 199, 202, 206, 275, 279, 285, 336  
 Dobsa Lajos 91  
 Donizetti, Gaetano 164, 188  
 Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics  
 21, 290  
 Döbrentei Gábor 72, 165  
 Dugonics András 141, 142, 145  
 Dumas, Alexandre 142, 158, 181,  
 198  
 Dürrenmatt, Friedrich 160  
 Egressy Gábor 224  
 Egri Péter 324  
 Elek Oszkár 328  
 Eliot, Thomas Stearns 45, 324  
 Eötvös József 33, 35, 38, 41, 42,  
 43, 44, 78, 79, 93, 94, 139, 144,  
 147, 165, 168, 177, 180, 189, 197,  
 200, 201, 202, 203, 255, 333, 335  
 Erdélyi János 32, 53, 55, 91, 93,  
 112, 138, 146, 330  
 Erdélyi József 69  
 Esterházy Péter 34, 36, 45, 160,  
 332  
 Euripidész 72  
 Fábri Anna 311, 337  
 Faludi Ferenc 89  
 Farkas András 83  
 Fazekas Mihály 90  
 Fáy András 41, 42, 159, 160, 161  
 Fenyő István 325, 326, 327  
 Feuillet, Octave 158  
 Fielding, Henry 178  
 Flaubert, Gustave 21, 164, 169  
 Fogarasi János 170  
 Fowler, Alastair 37, 41, 45, 323,  
 324, 328, 329  
 Frankenburg Adolf 171  
 Fried István 333  
 Frye, Northrop 75, 93, 162, 323,  
 325, 327  
 Füst Milán 96  
 Gaál József 158, 159  
 Garay János 57

- Gárdonyi Géza 43, 44, 149, 151, 200  
 Gautier, Théophile 111  
 Gergely András 325  
 Goethe, Johann Wolfgang 28, 52, 53, 54, 56, 57, 60, 74, 78, 85, 88, 216, 221, 226, 229, 239, 242, 245, 251  
 Gogol, Nyikolaj Vasziljevics 33, 39, 47, 81, 87, 96, 158, 159, 175, 294  
 Görgey Artúr 163  
 Gray, Thomas 123  
 Greguss Ágost 50, 53, 54, 55, 57, 106, 117, 123, 324, 327, 328  
 Grimm, Jacob 91  
 Gvadányi József 42, 89, 159, 160, 181, 191
- Gyergyai Albert 164, 166, 329  
 Gyöngyösi István 141, 159, 181  
 Gyulai Pál 16, 33, 35, 39, 40, 46, 47, 54, 66, 73, 76, 79, 80, 84, 85, 93, 94, 111, 146, 153, 159, 161, 169, 174, 200, 214, 219, 266, 273, 293, 325, 335
- Hazlitt, William 80  
 Hassan, Ihab 38  
 Határ Győző 35  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 29, 30, 55, 76, 137, 146, 185, 214, 324  
 Heine, Heinrich 170, 178  
 Heinrich Gusztáv 54, 324  
 Herczeg Ferenc 43, 44, 151, 152, 153, 154, 200, 295  
 Herder, Johann Gottfried 28, 55, 56, 72, 85, 91, 146, 322  
 Hetényi János 76  
 Hirsch, E. Donald 328  
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadäus 198  
 Homérosz 28, 38, 42, 72, 92, 144, 145, 147, 154, 279, 317  
 Horatius 73, 83
- Horváth János 11, 25, 26, 30, 72, 74, 78, 80, 81, 84, 87, 89, 96, 140, 141, 153, 157, 189, 205, 240, 316, 321, 322, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 333  
 Hrabal, Bohumil 45, 160  
 Hugo, Victor 39, 104, 123, 140, 142, 158, 159, 163, 191, 198, 203
- Ilosvai Selymes Péter 141, 229  
 Illyés Gyula 34, 90, 318  
 Imre László 321, 325, 328, 330, 332, 333  
 Ipolyi Arnold 103
- Jauss, Hans Robert 318  
 Jókai Mór 31, 33, 35, 36, 38, 39, 42, 44, 46, 47, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 86, 87, 88, 95, 138, 139, 140, 141, 142, 146, 148, 151, 152, 153, 154, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 167, 171, 172, 175, 178, 179, 181, 183, 185, 186, 188, 194, 197, 199, 200, 202, 205, 206, 221, 275, 279, 293, 294, 307, 322, 325, 327, 329, 330, 331, 333  
 Jonson, Ben 34, 323  
 Jósika Miklós 33, 38, 39, 42, 44, 74, 75, 78, 79, 91, 138, 141, 142, 146, 147, 158, 159, 164, 168, 169, 191, 197, 206, 326  
 Joyes, James 36, 143  
 József Attila 69  
 Juhász Ferenc 34, 43, 69, 89
- Kafka, Franz 290  
 Kálvin János 77, 214, 275, 277  
 Kant, Immanuel 214  
 Karácsony Sándor 311, 337  
 Kármán József 41, 72, 89, 326  
 Katona József 52, 91  
 Kautz Gyula 77, 325  
 Kayser, Wolfgang 51, 324  
 Kazinczy Ferenc 71, 90, 325, 333  
 Kemény Zsigmond 23, 24, 32, 33,

- 35, 38, 40, 41, 43, 44, 46, 48, 75,  
76, 77, 78, 79, 80, 84, 88, 94, 95,  
109, 112, 138, 139, 140, 141, 142,  
145, 149, 153, 154, 158, 159, 160,  
163, 165, 167, 168, 169, 173, 197,  
198, 201, 206, 213, 215, 223, 255,  
256, 257, 258, 259, 260, 261, 262,  
263, 264, 265, 266, 267, 268, 269,  
270, 271, 272, 273, 274, 275, 276,  
277, 278, 279, 280, 282, 283, 284,  
285, 286, 287, 288, 290, 317, 319,  
325, 329, 334, 335, 336
- Keresztury Dezső 16, 117, 124, 321,  
327, 328
- Keresztury Tibor 315
- Keserű Katalin 329
- Kisfaludy Károly 41, 42, 45, 57, 90,  
103, 142, 159, 161, 336
- Kisfaludy Sándor 164
- Kiss Endre 325
- Kiss József 34, 66, 67
- Kiss Károly 42,
- Király István 295, 311, 337
- Kodolányi Gyula 332
- Kodolányi János 44, 154
- Koncsol László 237, 241, 333, 334
- Korompay H. János 325
- Kós Károly 321
- Kósa László 325
- Kossuth Lajos 79, 180, 261, 283
- Kosztolányi Dezső 160
- Kovács Kálmán 296, 337
- Kovács Pál 173
- Z. Kovács Zoltán 317
- Kölcsey Ferenc 42, 57, 89, 90, 91,  
146, 193,
- Krausz Mór 337
- Kriza János 57, 103
- Kross, Jan 318
- Krúdy Gyula 33, 43, 96, 141, 273,  
280
- Kubinyi László 105, 327
- Kulcsár Szabó Ernő 323, 324, 326,  
330, 332
- Kuthy Lajos 23, 36, 39, 42, 63, 81,  
140, 158, 168, 169, 171, 177, 178,  
180, 181, 183, 185, 186, 192, 194,  
205, 316, 330, 331, 332
- Laczkó Géza 44, 256, 334
- Lafayette, Madame de 164
- Landerer Lajos 171
- Lauka Gusztáv 42, 171
- Leader, Ninon 324
- Lehr Albert 106, 327
- Lermontov, Mihail Jurjevics 87
- Lévay József 174
- Levin, Harry 30
- Linné, Karl von 28
- Lisle, Leconte de 104
- Loósz István 329
- Lotman, Jurij M. 154, 170, 329, 330
- Lukiánosz 323
- Luther, Martin 152, 318
- Macaulay, Thomas Babington 40
- Madách Imre 45, 109, 168
- Major, Clarence 331
- Mann, Thomas 143,
- Mariano, Adrian 323
- Martinkó András 183, 189, 331,  
335
- Meggyes Ede 330
- Meletyinszkij, Jeleazar Mojszeje-  
vics 329
- Mészöly Miklós 160
- Meyerbeer, Giacomo 164
- Mikszáth Kálmán 33, 43, 44, 89,  
96, 152, 153, 154, 160, 200, 293,  
294, 295, 296, 298, 300, 302, 303,  
304, 306, 308, 309, 310, 311, 312,  
313, 337
- Mikó Imre 77
- Milton, John 84
- Molnár Ferenc 149, 150
- Moore, George 68, 128
- Móricz Zsigmond 33, 44, 154
- Munkácsy János 170, 171
- Musset, Alfred de 166

- Nabokov, Vlagyimir Vlagyimirovics 36
- Nagy Ignác 23, 36, 39, 63, 81, 140, 159, 161, 169, 171, 173, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 205, 316, 330, 331, 332
- Nagy Miklós 148, 198, 199, 275, 276, 287, 322, 329, 333, 334, 335, 336
- Nagy Péter 293, 336
- Nemes Nagy Ágnes 117, 327
- Németh G. Béla 44, 145, 161, 321, 324, 325, 326, 327, 329, 333
- Németh László 33, 35, 40, 96, 160, 229, 290, 333, 336
- Nepos, Cornelius 74
- Newton, Isaac 28
- Nyíri Antal 328
- Obernyik Károly 42, 173
- Osszián 21, 22, 55, 56, 84, 123, 124, 140, 145, 164, 170, 234, 237, 317
- Pais Dezső 335
- Pákh Albert 100, 171, 205
- Papp Ferenc 267, 274, 286, 334, 335, 336
- Paul, Jean 81, 170, 171, 174, 194
- Percy, Thomas 55, 56
- Periklész 28
- Péterfy Jenő 58, 59, 255, 265, 275, 277, 293, 324, 334, 335
- Petőfi Sándor 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 32, 33, 40, 42, 56, 57, 69, 73, 74, 75, 77, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 93, 94, 121, 122, 143, 171, 172, 177, 178, 183, 184, 185, 189, 191, 194, 198, 199, 204, 205, 218, 224, 230, 273, 325, 331, 332, 333
- Petőfi Sándorné I. Szendrey Júlia
- Petri György 315
- Petrisevich Horváth Lázár 158
- Petroniusz 323
- Pilinszky János 112
- Poe, Edgar Allan 67
- Poszler György 32, 322, 323, 327
- Purser, John Thibaut 333
- Puskin, Alexandr Szergejevics 31, 36, 42, 87, 139, 178, 182, 192, 332
- Rabelais, François 34, 35, 36, 42, 170, 195, 316, 330
- Racine, Jean 72, 164
- Reviczky Gyula 67, 98, 325, 327
- Révész Imre 77
- Riedl Frigyes 15, 16, 19, 118, 133, 243, 249, 250, 251, 321, 328, 334
- Rónay György 324
- Rossini, Gioacchino 164
- Rousseau, Jean-Jacques 21, 197
- Ryding, William W. 333
- Salamon Ferenc 32, 77, 325
- Sand, George 158
- Saphir, Moritz Gottlieb 170, 171, 174, 199
- Sárosy Gyula 44
- Saussure, Ferdinand de 37
- Schiller, Friedrich 53, 56, 57, 143, 190, 216, 230, 245
- Schlegel, August Wilhelm 28, 146
- Schlegel, Friedrich 28
- Schöpflin Aladár 295, 297, 337
- Scott, Walter 33, 39, 44, 76, 93, 138, 139, 140, 142, 147, 158, 159, 168, 197, 198, 203, 273, 279, 325
- Seres József 328
- Shakespeare, William 42, 45, 52, 53, 57, 58, 125, 142, 147, 159, 162, 213, 223, 225, 279, 332
- Sinka István 69
- Sklovszkij, Viktor Boriszovics 27
- Smith, Adam 77
- Somogyi Sándor 325
- Sötér István 46, 51, 93, 161, 169, 200, 201, 267, 269, 318, 324, 326, 327, 333, 334, 335, 336
- Staël, Madame de 80

- Stendhal (Henri Beyle) 175, 267, 272, 273  
 Sterne, Laurence 34, 35, 36, 42, 81, 170, 171, 174, 175, 176, 178, 181, 184, 185, 194, 195, 199, 206, 316, 332  
 Strelka, Joseph P. 323  
 Sue, Eugene 39, 63, 79, 140, 143, 158, 159, 168, 177, 181, 190, 194, 197, 198, 199, 206, 332  
 Suhonen, Seppo 328  
 Sütő András 45, 318  
  
 Szabó Dezső 33  
 Szabolcsi Lajos 332  
 Szajbély Mihály 32, 323, 327  
 Szalárdi János 274, 277  
 Szappanos Balázs 328  
 Szász Béla 66  
 Szász Károly 66, 94, 327  
 Széchenyi István 20, 72, 78, 80, 138, 144, 160, 163, 180, 187, 211, 264  
 Szegedy-Maszák Mihály 51, 267, 275, 324, 328, 329, 331, 334, 335  
 Székely János 45, 318  
 Szekfű Gyula 40  
 Szemere Pál 230, 321  
 Szendrey Júlia 15, 16, 17, 18, 20, 21, 209  
 Szentkuthy Miklós 34, 35, 323  
 Szerb Antal 142, 328  
 Szigetvári Iván 327  
 Szigligeti Ede 42, 91, 145  
 Szilágyi Márton 90, 326  
 Szilasi László 325, 327, 329  
 Szili József 318  
 Szilágyi Márton 90  
 Szilágyi Sándor 15, 16, 20  
 Szinnyei Ferenc 170, 171, 328, 329, 330  
 Szkhárosi Horváth András 89  
 Szontágh Gusztáv 78  
 Szörényi László 20, 222, 321, 328, 333  
 Szuromi Lajos 239, 333  
  
 Taine, Hippolyte 72  
 Tamás Attila 189, 331  
 Tamási Áron 89  
 Tandori Dezső 41, 315  
 Tasso, Torquato 42, 74, 141  
 Teleki József 220  
 Teleki László 138  
 Thackeray, William Makepace 95, 158, 198, 255, 274, 279, 335  
 Thibaudet, Albert 39  
 Thienemann Tivadar 29, 322  
 Tinyanov, Jurij Nyikolajevics 31, 32, 34, 323, 324  
 Tinódi Lantos Sebestyén 89, 116, 120, 140, 141, 226, 230  
 Tisza István 153  
 Toldy Ferenc 74, 90, 146, 171, 325, 326  
 Tolnai Lajos 65, 66  
 Tolnai Vilmos 29, 322  
 Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 35, 143, 255, 273, 294  
 Tompa Mihály 66, 211, 212, 318, 327  
 Tompos József 325  
 Tóth Kálmán 66  
 Tóth Lőrinc 42  
 Tömörkény István 45, 89  
 Turgenyev, Ivan Szergejevics 33, 39, 47, 81, 158, 169  
  
 Uhland, Ludwig 57  
 Újhelyi Mária 51, 226, 324, 333  
  
 Váczy János 325  
 Vajda János 34, 40, 66, 189, 323, 331  
 Vajda Péter 160  
 Váli Béla 330  
 S. Varga Pál 328  
 Vargha Gyula 153  
 Vargas Llosa, Mario 45  
 Vargyas Lajos 324  
 Vas Gereben 95, 173, 178  
 Verdi, Giuseppe 164

Vergiliusz 42, 141, 144, 145, 147,  
271, 317  
Villon, François 53  
Voinovich Géza 103, 321, 327  
Voltaire, (François Marie Arouet)  
84, 86, 160, 267  
Vörösmarty Mihály 32, 42, 43, 47,  
57, 63, 74, 86, 91, 92, 109, 125,  
146, 206, 336  
Warren, Austen 323, 328, 333  
Wéber Antal 177, 330  
Wellek, René 28, 29, 38, 83, 322,  
323, 326, 328  
Weöres Sándor 110  
Weyl, Hermann 323, 325  
Winckelmann, Joseph Joachim 28,  
55  
Wolfner József 294  
Wordsworth, William 93  
Zalár József 66  
Zichy Mihály 250  
Zola, Émile 169  
Zrínyi Miklós 87, 141, 151  
Zsigmond Ferenc 148, 327, 329,  
337  
Zsukovszkij, Vaszilij Andrejevics 56



## A SOROZATRÓL

A Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar Irodalomtörténeti Intézetének szakmai hírnevét Barta János és Bán Imre professzorok kiemelkedő munkássága alapozta meg még az ötvenes-hatvanas években. A „debreceni iskolát” ettől kezdve jellemzi az elmélyült esztétikai és filológiai munka egysége, az irodalom és az emberi lét kérdéseinek egymással összefüggő vizsgálata, valamint a széles körű tájékozódás. A mesterek nyomába lépő munkatársak, tanítványok és immár a tanítványok tanítványai az újabb időkben is megőrizték és továbbviszik, újabb szempontokkal frissítik azt az irodalomszemléletet, amelynek jellegadó vonása a szélsőségektől tartózkodó szakmai igényesség.

A Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézetének négy tanszékén ma is elmélyült irodalomtudományi kutatómunka folyik. Elsősorban, de nem kizárólag, ennek eredményeiről kíván számot adni az intézet és a Kossuth Egyetemi Kiadó közös vállalkozása, a Csokonai Universitas Könyvtár című sorozat. Ennek kilencedik kötete Imre László munkája. Az évente két-három irodalomtudományi művet megjelentető sorozat hosszabb távon a magyar irodalom valamennyi korszakának értékeit igyekszik új megvilágításba helyezni.

## A SOROZATBAN EDDIG MEGJELENT:

1. *Debreczeni Attila:*  
CSOKONAI, AZ ÚJRAKEZDÉSEK KÖLTŐJE (1993)  
(A felvilágosult szemléletmód fordulata az életműben)
2. *S. Varga Pál:*  
A GONDVISELÉSHITTŐL A VITALIZMUSIG (1994)  
(A magyar líra világképének alakulása a XIX. század második felében)
3. *Tamás Attila:*  
ÉRTÉKTEREMTŐK NYOMÁBAN (1994)  
(Művek, irányzatok, elméleti kérdések)
4. *Dobos István:*  
ALAKTAN ÉS ÉRTELMEZÉSTÖRTÉNET (1995)  
(Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában)
5. *Imre Mihály:*  
„MAGYARORSZÁG PANASZA” (1995)  
(A *Querela Hungariae* toposz a XVI–XVII. század irodalmában)
6. *Márkus Béla:*  
ÁTDOLGOZÁSOK KORA (1996)  
(Sarkadi Imre és a sematizmus)
7. *Bitskey István:*  
ESZMÉK, MŰVEK, HAGYOMÁNYOK (1996)  
(Tanulmányok a magyar reneszánsz és barokk irodalomról)
8. FOLYTONOSSÁG VAGY FORDULAT? (1996)  
(A felvilágosodás kutatásának időszerű kérdései)  
Szerk.: *Debreczeni Attila*

## A SOROZAT KÖVETKEZŐ KÖTETE:

10. *Lőkös István:*  
„HORVÁT ÉS OLASZ CRONIKÁKBÓL TANULTAM” (1997)  
(Zrínyi eposzának horvát előzményei)

**Ára: 480,- Ft (Áfával)**